

5 246 1978

# Декоративное искусство СССР




Открытие памятника
Перовской перед
зданием Московского
вокзала в
Петрограде
29 декабря 1918.
*Скульптор*
*О. Гризелли*

# 1918—1919: первые памятники в Петрограде

Анатолий Стригалев

На открытии петроградского памятника Радищеву А. В. Луначарский прежде всего говорил о самом плане монументальной пропаганды: «Наш вождь Владимир Ильич Ленин подал нам эту мысль: «Ставьте как можно скорее, хотя бы пока в непрочном материале, возможно больше памятников великим революционерам и тем мыслителям, поэтам, которых не хотела чтить буржуазия за свободу их мысли и прямоту их чувства. Пусть изваяния предшественников революции послужат краеугольными камнями в здании трудовой социалистической культуры». В исполнении этого плана мы и ставим здесь первый памятник нашей серии монументальной пропаганды» [1].

С точки зрения наших сегодняшних знаний об истории монументальной пропаганды и ее произведениях этот процесс предстает расчлененным на ряд хронологических, имеющих различное содержание этапов при единой задаче, характеризуется в ряде случаев яркими местными особенностями.

Пожалуй, наибольшим своеобразием отличалась организация монументальной пропаганды в Петрограде. Положенные там в основу работы, организационные принципы, вырабатывавшиеся и внедрявшиеся, к слову сказать, при самом активном участии А. В. Луначарского, были, по-видимому, главной причиной неоднократно констатированного им успеха петроградской монументальной пропаганды.

Еще в те дни, когда Петроград был столицей Советской России, Петроградский Совет в феврале 1918 года наметил «поставить большой бронзовый памятник Карлу Марксу», в связи с приближением его столетнего юбилея, и обратился «к художникам и скульпторам, сочувствующим идее постановки памятника», с призывом: «К составлению проектов необходимо приступить немедленно» [2]. Сейчас трудно установить, кто был инициатором этой идеи, но не вызывает сомнения, что такое, имевшее общегосударственное значение мероприятие было одобрено тогда В. И. Лениным.

На юбилейных марксовских торжествах 11 мая Петросовет принял решение, что памятник Марксу будет поставлен «на площади перед Смольным». А буквально на другой день появилось предложение «заблаговременно позаботиться о проекте монумента» Чернышевскому — к его юбилею (в октябре 1919 г.) [3].

21 июня А. В. Луначарский сообщал в Совнарком, что в Петрограде «фактически уже приступлено» к осуществлению памятников Радищеву, декабристам (судя по дальнейшему уточнению — Рылееву и Пестелю), народовольцам, Белинскому, Добролюбову и Чернышевскому [4]; через две недели он добавил к этому перечню имя Некрасова [5].

Так постепенно формировался петроградский список памятников монументальной пропаганды. Он и позднее бывал относительно невелик и, по мере выполнения, дополнялся заданиями на отдельные новые памятники или целые их группы.

5 июля (то есть на сорок дней ранее заключения соответствующего договора между Наркомпросом и Московским союзом скульпторов-художников) петроградские газеты напечатали объявление: «Коллегия по делам искусств при комиссариате просвещения приглашает скульпторов принять участие в постановке бюстов великих деятелей русской революции в разных местах Петрограда. Эскизы проектов, одобренные коллегией, оплачиваются по 600 руб. Эскизы представлять в помещении Академии художеств, мастерская Шервуда, по средам и субботам, от 2—4 ч. дня» [6].

На самом первом этапе Л. Шервуду было поручено художественное и техническое руководство всей работой.



*А. Матвеев*
Памятник Марксу перед Смольным. Открыт 7 ноября 1918 г.

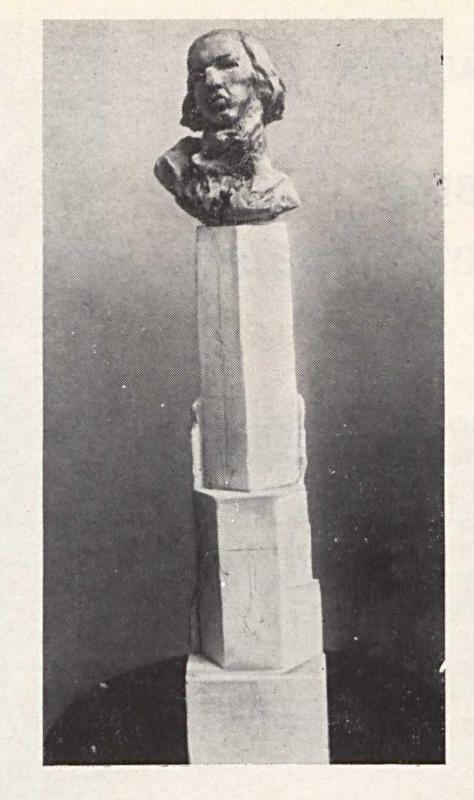
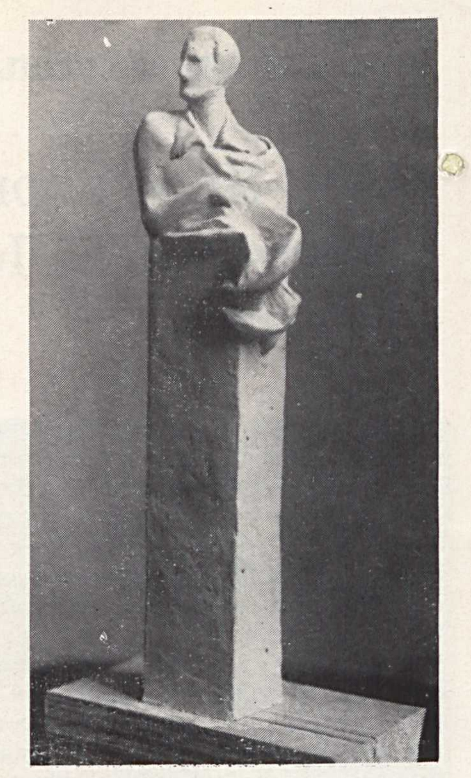
Сам он начал лепить бюст для памятника Радищеву, который «по списку, данному Луначарским», был первым [7]. Сопоставляя названные в первых заданиях имена с окончательно выполненными на те же темы памятниками, можно предположить, что среди самых первых участников монументальной пропаганды были скульпторы А. Матвеев — автор памятника Марксу, К. Зале (Залит) — автор памятника Добролюбову, Т. Залкалн (Залькалнс) — автор памятника Чернышевскому, О. Гризелли — автор памятника Перовской (так как ничего другого, соответствующего упомянутому в первом перечне «памятнику народовольцам», в Петрограде тогда не проектировалось).

Вскоре общее руководство проектированием памятников было передано Н. Альтману, как члену Коллегии Отдела ИЗО, а непосредственно организационно-техническую сторону работы проводила комиссия из трех скульпторов: О. Гризелли, К. Зале, В. Синайский.

Уточнение условий проектирования происходило в процессе работы. Было решено, что «памятники-бюсты, исключительно, носить будут портретный характер, но стиль и характер памятников безусловно будет тесно связан с окружающей обстановкой. Все представленные проекты будут выставлены в залах Академии художеств, где комиссия выберет лучшие проекты и утвердит для постановки. В комиссии будет участвовать А. В. Луначарский. Лучшие утвержденные памятники-бюсты будут отлиты из бронзы, а остальные из гипса и цемента» [8].

В этой сжатой программе интересны несколько пунктов. Во-первых, четкое условие, что памятники должны создаваться в виде портретных бюстов. Это упрощало организационную работу в целом, помогало воспринимать группу разрозненных памятников как пластически и образно единую серию произведений и одновременно давало возможность простым путем выделить из серии идейно-важнейшие памятники, сделав их статуарными (таким с самого начала предполагался, как упоминалось, памятник Марксу).

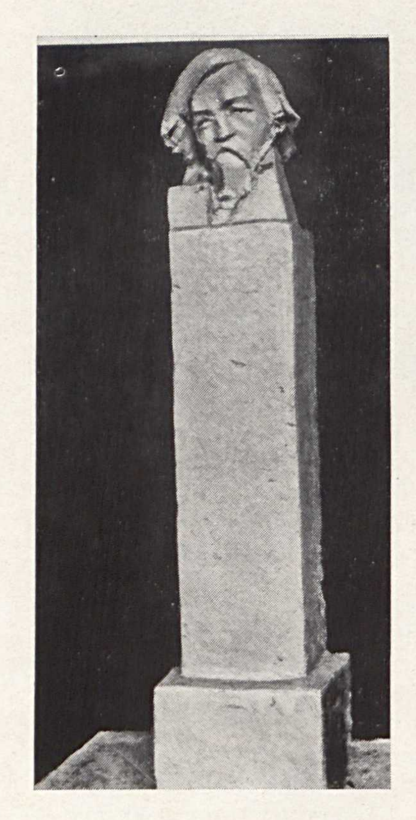
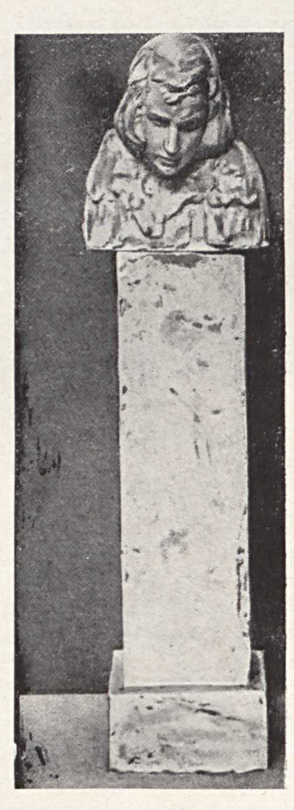
Заданием требовалось «связать памятник с окружающей

*Л. Шерзуд*
Эскиз памятника декабристам. 1919.

*К. Зале* (Залит)
Эскиз памятника Добролюбову. 1918.

*В. Синайский*
Эскиз памятника Лассалю. 1918.

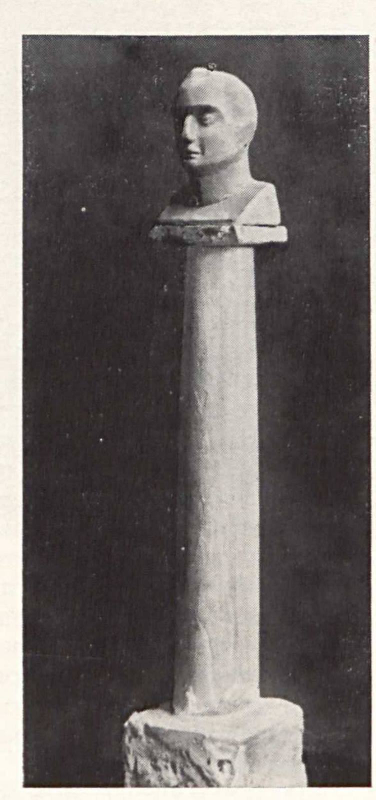
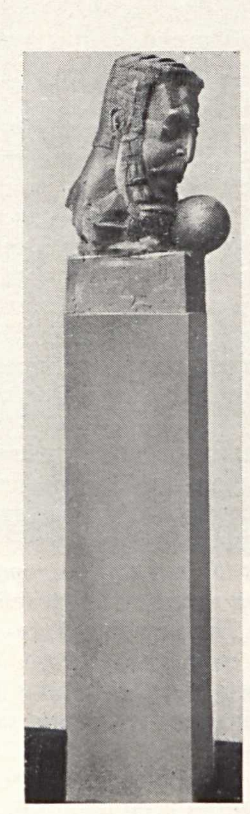


*Т. Залкалн (Залькалнс)*
Эскиз памятника Чернышевскому. 1918.

*В. Синайский*
Эскиз памятника Гейне. 1918.

*О. Гризелли*
Эскиз памятника Перовской. 1918.

*К. Зале (Залит)*
Эскиз памятника Гарибальди. 1918.

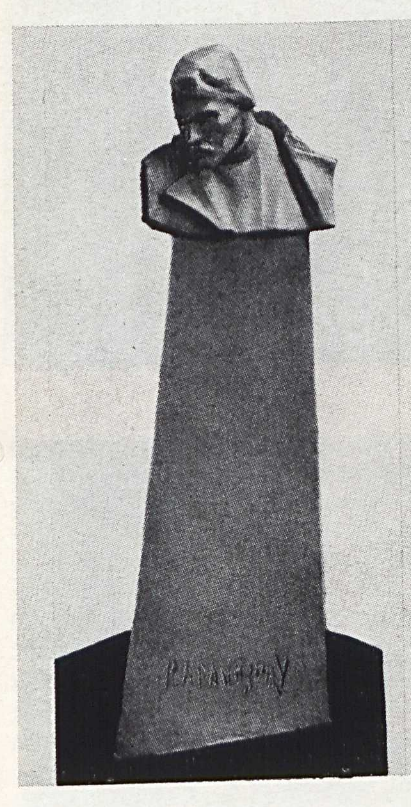

*О. Гризелли*
Эскиз памятника Бабефу. 1918.

*Неизвестный автор*
Эскиз памятника Пестелю. 1918.

*В. Синайский*
Эскиз памятника Жоресу. 1918.

*Неизвестный автор*
Эскиз памятника Лаврову. 1918.







*А. Лавинский*
Эскиз памятника Салтыкову-Щедрину. 1918.

*Неизвестный автор*
Эскиз памятника Каракозову. 1918.

*Л. Шервуд*
Эскиз памятника Врубелю. 1918.

обстановкой», то есть выбрать подходящее место в городе и создать нужную пространственную, масштабную и пластическую связь с конкретной архитектурной средой. Работа над памятниками рассматривалась и оценивалась в несколько этапов. Скульптор подавал эскиз, который только в случае утверждения оплачивался и сопровождался заказом на разработку памятника. Это в корне отличалось от московского заказа, где автор получал только тему и должен был представить «проект-эскиз в натуральную величину», который и являлся «временным памятником».

Монументальная пропаганда планировалась в Петрограде как длительный ритмичный процесс. «Памятники будут открываться по воскресеньям»,— писал еще в начале июля Луначарский и перечислял далее многочисленные и разнообразные мероприятия, которые должны были сопровождать каждое такое открытие [9].

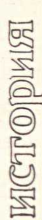
Четкая организация позволила быстро наладить работу, и к самому началу августа А. В. Луначарский писал в письме В. И. Ленину, что «в Петербурге на этой неделе будет поставлен чудный бюст Радищеву... я буду немедленно ходатайствовать об отливке его из бронзы ...недурны бюсты Рылеева и Добролюбова; наполовину готов бюст Герцена. На днях поставлен будет матвеевский бронзовый Маркс у Смольного. Подготавливается проект памятника Володарскому на месте, где он пал» [10]. Через несколько дней газета «Известия ВЦИК» сообщала, что «отливка бюстов и фигур будет производиться в Петербурге, дубликаты будут предоставлены Москве» [11]. В первую очередь для Москвы было обещано прислать бюсты Радищева и Маркса. Как известно, выполненный Шервудом бюст Радищева был отлит в двух экземплярах (оба из гипса) и открыт в качестве первых по времени памятников монументальной пропаганды как в Петрограде, так и в Москве — соответственно 22 сентября и 6 октября 1918 года.

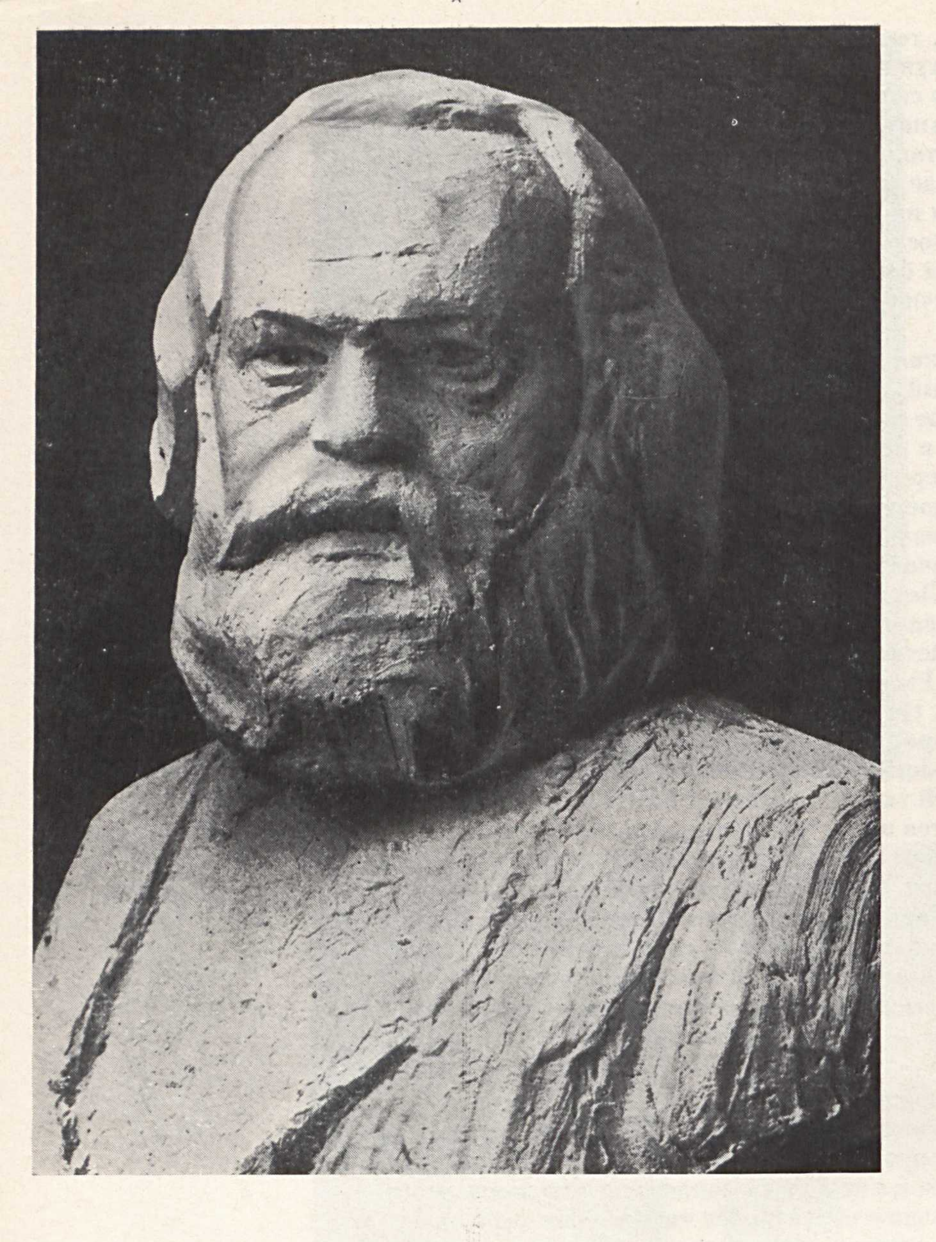
Однако тяжелейшие условия времени — военно-политические и хозяйственные — вынужденно отодвигали дело монументальной пропаганды на второй план, сводили чуть ли ни на нет ее возможности воплотиться из замыслов и эскизов в реальные объекты. Не только бронзовое литье оказалось совершенно недоступным, но и гипса (а чуть позднее и глины для скульптурных работ и функционирования художественных учебных заведений) катастрофически недоставало. Не хватало технических средств и рабочей силы. Сроки открытия готовых петроградских памятников неоднократно задерживались по техническим причинам. А ведь при этом и сроки творческой работы над памятниками (хотя бы и временными) были совершенно невероятными в сравнении с традиционным опытом монументального искусства. В Петрограде они составляли тогда 2—3 месяца. При этом следует отметить, что с середины 1918 до весны 1919 года Л. Шервуд и Т. Залкалн работали над пятью памятниками монументальной пропаганды каждый, В. Синайский, О. Гризелли и К. Зале — над тремя и т. д.

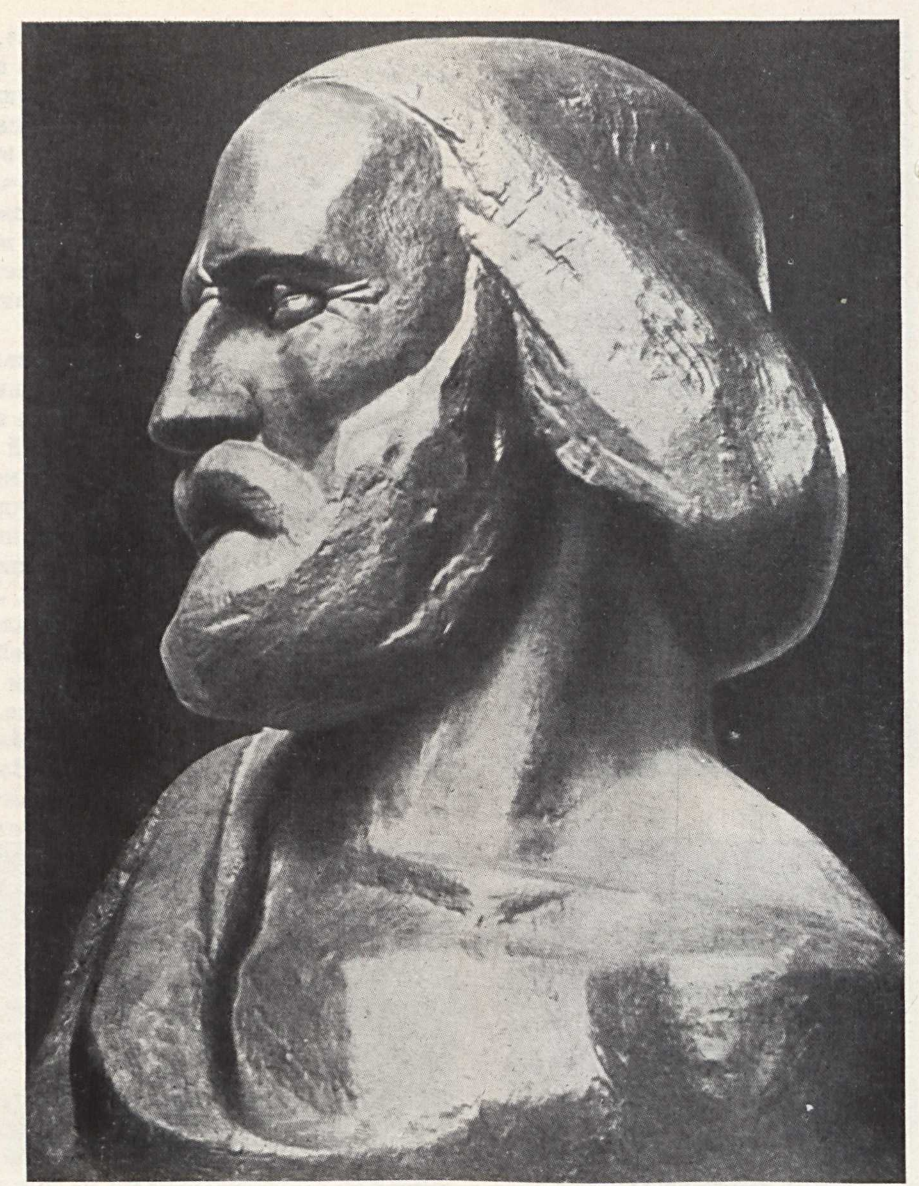
С сентября 1918 года монументальная пропаганда вступила в практическую фазу и велась как регулярный, относительно ритмичный процесс. После открытия памятника Радищеву, 6 октября открылся памятник Лассалю, 27 октября — Добролюбову, 7 ноября — Марксу, 17 ноября — памятники Чернышевскому и Гейне, 29 ноября — Шевченко, 29 декабря 1918 года — Перовской. Кроме них уже к первой годовщине Октябрьской революции были готовы и ожидали установки бюсты для памятников Герцену, Бланки, Гарибальди, Жоресу, Салтыкову-Щедрину, Робеспьеру, Бабефу, Байрону, а до конца года еще и Лаврову [12].

Уже из этого перечня видно, что первоначальный петроградский список намеченных памятников значительно расширился — за счет рекомендаций, содержащихся в решении Совнаркома 30 августа, принятого тогда же «Списка лиц, коим предположено поставить монументы» и практики заказа на памятники Московскому союзу скульпторов-художников.

Проектирование памятников продолжало вестись поэтапно: параллельно с завершением названных, установленных или готовых к установке бюстов, была выполнена и утверждена новая серия эскизов для памятников Энгельсу, Дантону, Бебелю, Бакунину, Халтурину, Каракозову, Сазонову, Врубелю и Скрябину. После утверждения пе-







речисленных эскизов — выдвинуто задание еще на серию памятников: Марату, Разину, декабристам, Каляеву, Бауману, Белинскому, Успенскому, Некрасову, Мусоргскому, Щепкину, Баженову, Ал. Иванову, Курбе, Сезанну, Руссо и Ибсену [13].

Зимой 1919 года открылись памятники Герцену (23 февраля), Бланки и Гарибальди (2 и 9 марта). Следующим намечалось открытие памятника Робеспьеру [14], однако на этом первый и наиболее интенсивный этап монументальной пропаганды оказался в Петрограде завершенным.

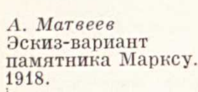
Тому было несколько совершенно разных причин. Прежде всего надо напомнить, что в 1919 году фронт дважды вплотную подходил к Петрограду. Материальные и технические трудности продолжали нарастать. Были причины и организационные: как и в Москве, Петросовет не был согласен с деятельностью Наркомпроса по монументальной пропаганде и с апреля 1919 года поручил руководство всеми художественными работами для города своим подразделениям. На первый план при этом выдвигались вопросы творческой направленности — установленные памятники критиковались как футуристические.

В этом отношении очень интересна ответная оценка проделанной работы, принадлежащая Отделу ИЗО Наркомпроса, считавшего, что «из десяти поставленных Отделом до сего времени памятников шесть реалистических (Радищев, Герцен, Гарибальди, Шевченко, Добролюбов и Гейне), а остальные четыре тоже далеки от истинного футуризма» [15] (имеются в виду памятники Лассалю, Чернышевскому, Перовской и Бланки).

Сейчас известны изображения не только всех поставленных в Петрограде в 1918—1919 годах памятников, но и некоторых подготовленных для установки бюстов и многих эскизов. Совокупность всех изображений позволяет нам полнее узнать процесс индивидуальной и коллегиальной работы над памятниками, открывает новые ракурсы для познания и оценки этих произведений.

Подводя итоги монументальной пропаганды в начале 20-х годов, А. В. Луначарский писал: «В Петрограде это вышло недурно. Там, кажется, и до сих многие из этих

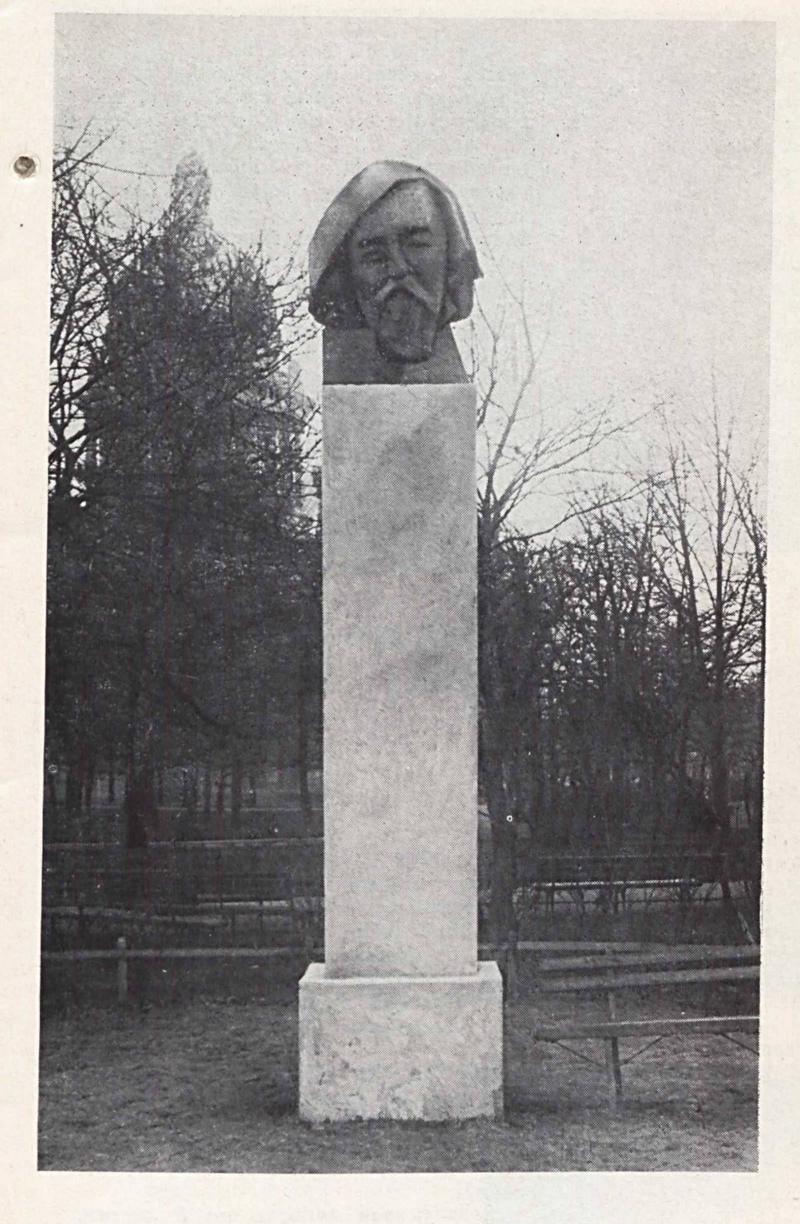
*А. Матвеев*
Эскиз-вариант памятника Марксу. 1918.



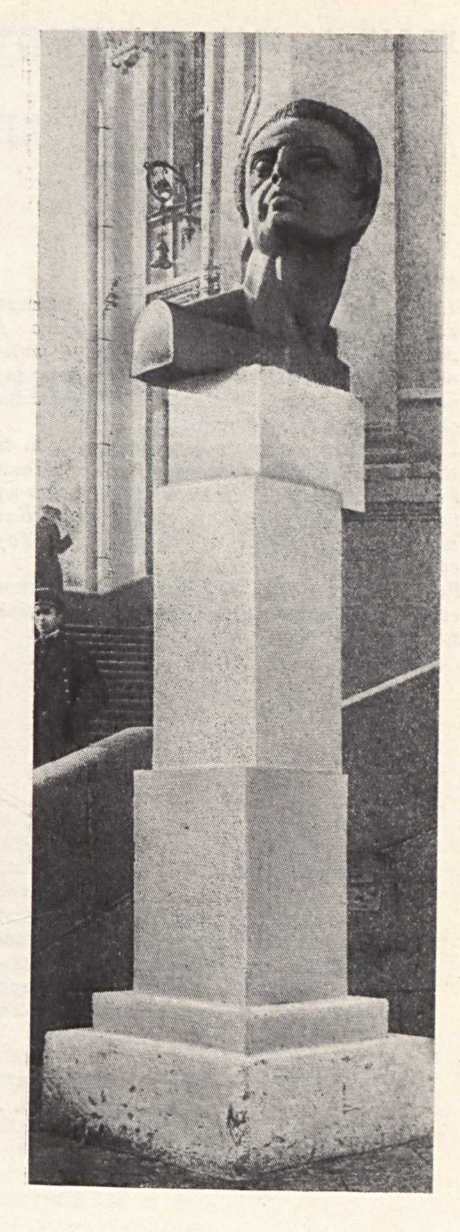
*К. Зале (Залит)*
Бюст Гарибальди, открытый как памятник 9 марта 1919. (Поздний гипсовый отлив с гипсового оригинала).

*О. Гризелли*
Бюст Бабефа для памятника. 1918.









бюстов остались. Они сделаны были в гипсе, но некоторые из них, безусловно, заслуживали бы быть переделанными в камень или перелитыми в бронзу» [16]. Интересно отметить, что часть подлинных произведений из тех, о которых шла речь, все же сохранилась как раз в связи с «переделкой в камень» (в 1921 году в гранит переведен бюст Лассаля) и «переливкой в бронзу» (скульпторы Зале и Залкалн отлили позднее из бронзы гипсовые оригиналы, первый — бюста, служившего памятником Гарибальди, второй — эскизов памятников Скрябину и Мусоргскому); уцелел и тот экземпляр гипсового бюста Радищева, который был прислан из Петрограда в Москву. Эти произведения находятся сейчас в музеях.

Монументальная пропаганда в Петрограде составила важную самостоятельную страницу в истории петербургско-ленинградской школы, в творческой биографии таких скульпторов, как А. Матвеев, Т. Залкалн, Л. Шервуд, В. Синайский, К. Зале и др., и в целом в истории раннего советского искусства.

[13] «Искусство коммуны», 1918, 15 и 22 декабря, № 2 и 3; 1919, 5 и 19 января, № 5 и 7. В числе утвержденных эскизов снова назван памятник Жоресу, по предыдущим сведениям уже готовый ранее.

[14] «Жизнь искусства», 1919, 14 марта, № 97. Памятник предполагалось поставить на Среднем проспекте. Его автор — скульптор М. Керазин.

[15] Н. Н. (Пунин?). Противникам. — «Искусство коммуны», 1919, 23 марта, № 16.

[16] А. В. Луначарский. Искусство и революция. М., 1924, с. 46.

*Т. Залкалн (Зальkалнс)*
Памятник Чернышевскому на Сенатской площади. Открыт 17 ноября 1918.

*К. Зале (Залит)*
Памятник Добролюбову у Тучкова моста. Открыт 27 октября 1918.

*В. Синайский*
Памятник Лассалю на Невском проспекте. Открыт 6 октября 1918.



[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. I, с. 7.

[2] «Красная газета», 1918, 22 февраля, № 24.

[3] Там же, 12 мая, № 87.

[4] «Литературное наследство», т. 80, с. 70.

[5] «Петроградская правда», 1918, 3 июля, № 138.

[6] «Красная газета», 1918, 5 июля, № 132.

[7] Л. В. Шервуд. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде.— «Искусство», 1939, № 1, с. 56.

[8] «Северная коммуна», 1918, 18 августа, № 83.

[9] А. В. Луначарский. Монументальная агитация.— «Пламя», 1918, № 11, с. 14.

[10] «Литературное наследство», т. 80, с. 70. См. также: «Памятники революции».— «Известия ВЦИК», 1918, 4 августа, № 165. Бюст Герцена выполнялся Шервудом. Кто был автором бюста Рылеева и как этот бюст выглядел, установить не удалось. Памятник на месте гибели Володарского проектировался как архитектурная форма, был выполнен по проекту Л. Руднева и открыт 24 ноября 1918.

[11] «Известия ВЦИК», 1918, 8 августа, № 168.

[12] «Правда», 1918, 2 ноября, № 238; «Искусство коммуны», 1919, 5 января, № 5.



*В. Синайский*
Памятник Гейне перед зданием университета. Открыт 17 ноября 1918.

**19 декабря 1941 г.**
*1. Предложить Отделу охраны памятников Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета развернуть работы по монументальной пропаганде с привлечением к этим работам архитекторов, скульпторов и художников.*
*2. Разрешить лучшие скульптурные и живописные работы установить на фасадах Гостиного двора, Нарвской фабрики-кухни, на Международном проспекте, Шлиссельбургском шоссе и проспекте К. Маркса...*
*Распоряжение (№ 23) Исполкома Ленгорсовета «О развертывании работ по монументальной пропаганде».*

**14 марта 1942 г.**
*...Но, может быть, нигде искусство не соприкоснулось с нашей армией так близко, как в одном замечательном опыте, проделанном живописцами и скульпторами. Они декорировали панно и барельефами дорогу, по которой проходили ленинградские войска на фронт.*

*Из статьи Л. Руднева «Архитекторы на защите города Ленина».*

**8—22 января 1942 г.**
*Я твердо верю в скорое снятие осады и начал думать о проекте триумфальных арок для встречи Героев — войск, освободивших Ленинград...*

*Из дневника А. Никольского*

**Апрель 1942 г.**
*Для того, чтобы предварительно выяснить и творчески обсудить общие архитектурные идеи будущих монументов и привлечь к этому делу силы архитектурной общественности, правление Союза советских архитекторов объявляет товарищеское соревнование на эскизы-идеи монументов.*
*Тематика монументов — по свободному выбору участников соревнования.*

*Из программы товарищеского соревнования МО ССА СССР на проекты-эскизы монументов, посвященных героям и событиям Великой Отечественной войны.*

**23 июня 1942 г.**
*«...поручить т. т. Черноусову Б. Н. и Пронину В. П. в недельный срок разработать и внести следующие предложения:*
*1) о лицах, которым областные и городские организации считают необходимым соорудить памятники (групповые и индивидуальные);*
*2) о месте, где предполагается сооружение памятников;*
*3) совместно с товарищем Храпченко М. Б. представить предварительные эскизы памятников;*
*4) указать ориентировочную стоимость памятников...»*
*Из протокола совещания у Председателя Президиума Верховного Совета СССР тов. М. И. Калинина «О сооружении памятников партизанам Великой Отечественной войны, отличившимся в борьбе против немецких захватчиков и погибших смертью храбрых».*

**31 декабря 1942 г.**
*Заканчивается конкурс на проекты монументов героям Великой Отечественной войны, объявленный Комитетом по делам искусств и Союзом архитекторов. От московских скульпторов и архитекторов поступило 90 работ. Получены сведения о посылке проектов из Ленинграда, Куйбышева, Свердловска, Ташкента, Новосибирска, Чимкента и др. городов СССР. Ожидается прибытие свыше 140 проектов.*

*Из сообщения газеты «Литература и искусство».*

**3 июля 1943 г.**
*...В Союзе архитекторов состоялось обсуждение новых проектов монументов городам-героям. Проекты памятников в честь героической эпопеи Сталинграда показали архитекторы Б. Иофан и Г. Захаров. Проект памятника героической обороны Севастополя представили на обсуждение архитектор В. Лебедев и скульптор В. Мухина. Свое мнение о работах высказали А. Щусев, Н. Колли, Л. Руднев, М. Манизер...*

*Из сообщения газеты «Литература и искусство».*

**31 мая 1942 г.**
*Союз советских архитекторов подвел итоги товарищеского соревнования зодчих на эскизное проектирование монументов, посвященных героям Отечественной войны... За лучшие проекты авторы награждены почетными грамотами... (Почетными грамотами ССА СССР отметил работы А. Андреева, А. Аркина, Л. Руднева, В. Лебедева, М. Оленева, Л. Кулаги, П. Скокана).*

*Из сообщения газеты «Красная Звезда».*

**11 сентября 1943 г.**
*В огне Великой Отечественной войны слагается величайший героический эпос...*
*На полуразрушенных стенах героического Сталинграда появились надписи: «Встали на смерть». На Сумской улице Харькова, на одном из сохранившихся домов неизвестная рука в знак народной благодарности начертала: «Здесь прошла 93-я гвардейская Харьковская дивизия». В бескрайних степях под Харьковом возник никем не заказанный, никем не проектированный импровизированный памятник героям-артиллеристам, павшим в боях за Родину: на площадке, выложенной придорожными камнями, между двумя пирамидами из трофейных снарядов высится громада трофейного орудия... Это не поэзия войны. Это поэзия человека. Тех его величайших чувств, которые рождают героизм в справедливой войне... И эти первые «стихи» нового эпоса, написанные самим народом, ко многому обязывают наших художников, скульпторов, архитекторов и поэтов...*

*Из статьи И. Мацы «Памятники героям».*

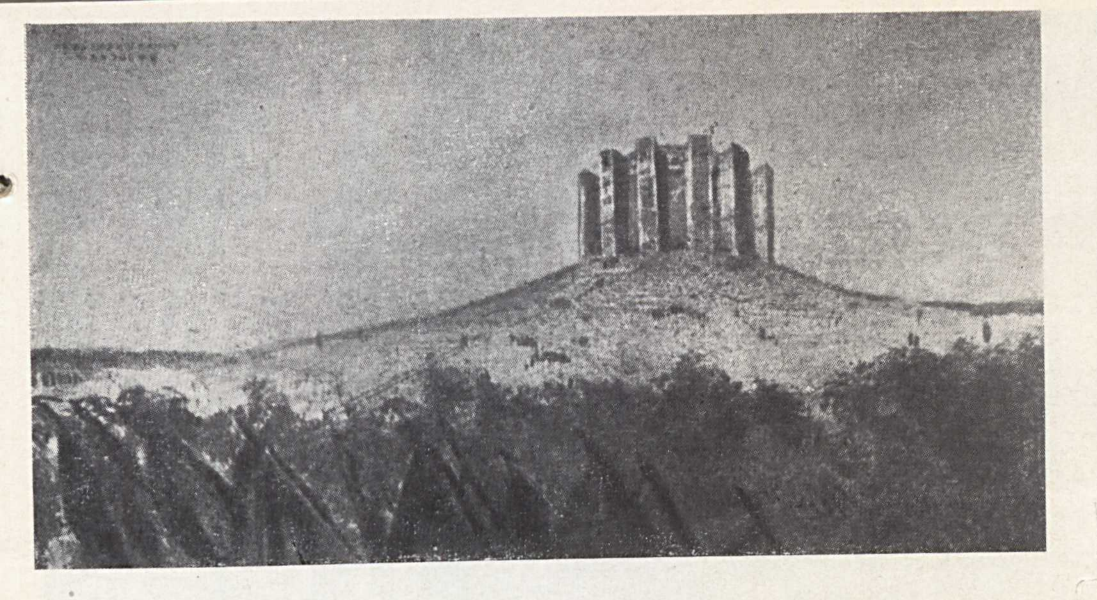
**27 ноября 1943 г.**
*В Выставочный комитет выставки «Героический фронт и тыл».*
*Заявление*
*От инженера-архитектора, инженера-капитана Действующей Красной Армии — Дмитриева Александра Андреевича.*

*Посылаю Вам для помещения на выставке свои работы, выполненные в условиях действующей армии:*
*1) Проект памятника на братской могиле героев Великой Отечественной войны (альбом),*
*а) пояснительная записка на 9 листах,*
*б) эскизный проект на 10 листах...*
*С товарищеским приветом инженер-капитан, инженер-архитектор Действующей Красной Армии А. Дмитриев.*

*Отдел рукописей ГТГ*

**1945 г.**
*...Как смерч пронеслась война по обширным просторам нашей страны, оставив после себя опустошенными и разрушенными огромные пространства земли. Целые пустыни смерти появились на месте сотен городов и миллионов населенных пунктов.*
*В том, что все это будет в будущем восстановлено, и вновь закипит жизнь в этих местах, ни у кого нет сомнения. Но величие подвигов, героизм народа и его сынов найдут отклик в сердцах зодчих, которые запечатлеют (их) в величественных сооружениях монументов, пантеонов, памятников, триумфальных сооружений и других достойных архитектурных произведениях.*
*Так оно и будет в действительности, и каждый из нас должен в полной мере своих дарований создать лучшее, что в его силах.*

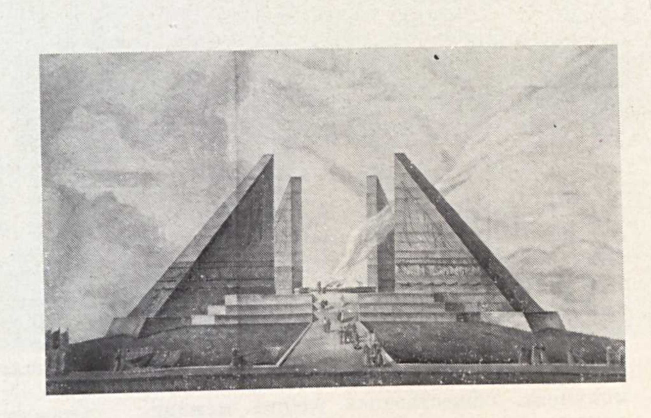
*Из архива Я. Чернихова «Мой творческий путь». Рукопись.*

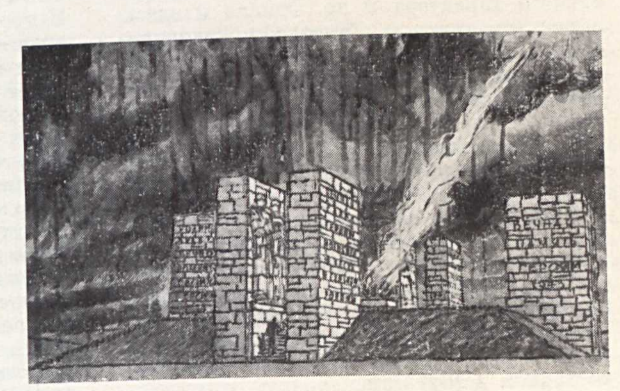


# Монументальная пропаганда в годы Великой Отечественной войны

Татьяна Малинина

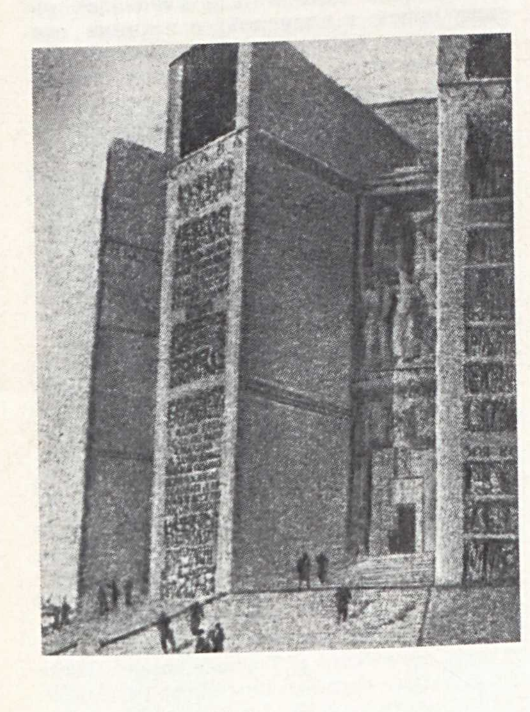
*В. Свирский*
Пантеон Партизан.
Проект. 1943 г.





*В. Лебедев. П. Штеллер*
Мемориальный ансамбль.
Проект. 1943 г.

*В. Асс*
Мемориальный ансамбль.
Проект 1943 г.



*В. Свирский*
Пантеон Партизан
Проект. 1943 г.
Фрагмент.

При изучении богатейшего проектного материала периода Великой Отечественной войны исследователь сталкивается со множеством сложных, и, вместе с тем, очень важных для понимания общих процессов развития советского монументального искусства и архитектуры в целом проблем. Одной из таких проблем является определение роли идеи ленинского плана монументальной пропаганды на художественное творчество в годы войны.

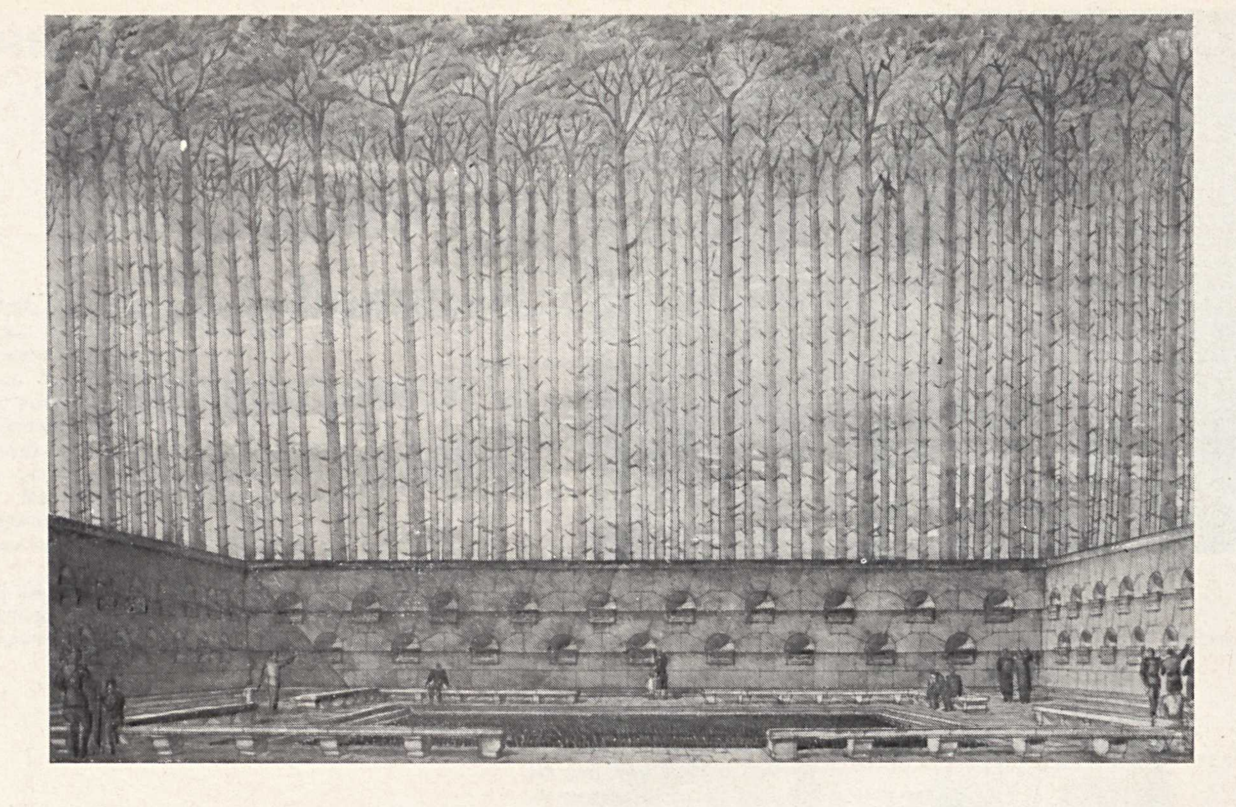
Сходство конкретно-исторических, чрезвычайно напряженных ситуаций, содержание которых определялось лаконичным мобилизующим лозунгом «Социалистическое отечество в опасности!», явилось особым основанием для возрождения и развития в это время традиций монументального искусства периода революции и гражданской войны.

Следуя основному принципу идеи монументальной пропаганды, искусство военных лет занимает активную общественную позицию, стремится во что бы то ни стало «играть живую роль в живой действительности» [1].

Уже в первые месяцы Отечественной войны (как и в годы гражданской войны) на первый план выдвинулись агитационные формы искусства, наметилась своеобразная трансформация других жанров, рождались новые формы изобразительной пропаганды. «Искусство мобилизует все средства художественной агитации», — отмечала тогда же передовая статья газеты «Советское искусство» [2].

В монументальном искусстве и архитектуре тех лет также возникают свои оперативные формы: движущиеся скульптурные плакаты С. Лебедевой, подвижные гротесковые композиции Н. Зеленской, З. Ивановой, Н. Венцель, скульптурные рельефы-плакаты бригады Н. Томского и М. Бабурина, временные триумфальные арки (сначала проекты и эскизы, позднее реализация некоторых проектов в Берлине, Ленинграде, Баку).

Сильное влияние агитационных форм искусства, особенно в первые месяцы войны, испытали на себе произведения, посвященные мемориальной теме, ставшей ведущей темой монументального искусства военного времени. Близость к формам агитационного искусства объединяет первые проекты-эскизы памятников Великой Отечественной войны и отличает их от более поздних работ. Художники стремились отыскать любую возможность, чтобы выразить свое отношение к происходяще-



*В. Асс*
Военный некрополь.
Проект. 1943 г.

му, и использовали ее не только в традиционных жанрах агитационного искусства — плакате, карикатуре, листовке, лубке, но и в проектах-эскизах памятников, создаваемых по горячим следам военных событий. Авторов не смущало то обстоятельство, что их замыслы не могли быть осуществлены в условиях войны. Для каждого из них проект являлся, прежде всего, средством прямой апелляции к зрителю. Именно поэтому так широко практиковались общественные просмотры и обсуждения конкурсных проектов, стационарные и передвижные выставки; проекты публиковались в периодической печати, альбомах, открытках, фронтовых листках.

Общность задач, сблизивших проекты-эскизы памятников с произведениями агитационного искусства, во многом определила своеобразие художественного решения мемориальных сооружений в проектах первых конкурсов военного времени. В них преобладало активное, действенное начало, проявившееся и в выразительных пластических композициях, основанных на показе энергичного, решительного действия и в надписях на памятниках, звучащих как призыв («Отстоим Кавказ!» «Кровь за кровь, смерть за смерть!»). Многие проекты воспринимались скорее как символические плакаты, нежели как эскизы мемориальных сооружений. Тема всепобеждающей силы творческого начала, непреходящих ценностей творений искусства звучит в проекте Л. Павлова, поместившего надпись «Защитникам культуры» на Арке героев. Как протест против варварств фашизма прочитывается эскизный рисунок П. Скокана, поместившего проект мемориала на фоне белоснежных стен соборов Новгородского кремля, что связывалось в сознании зрителя с трагедией оккупированного и разрушенного врагом древнего города.

Прямо восходила к ленинской идее возникшая в годы войны под влиянием сильной фольклорной струи в мемориальном искусстве мысль о создании «памятников из подручного материала, пусть пока временных, но обязательно обладающих высокими художественными качествами» [3]. И, хотя реализована она была по большей части в проектах, но в проектах настолько ярких, что лучшие из них безусловно войдут в золотой фонд советского искусства, став как бы символами, эмблемами породившего их времени [4]. После коренного перелома в ходе войны проектирование памятников вступает в следующую фазу, где на первом плане оказываются проблемы, тесно связанные уже со спецификой собственно мемориального искусства. С освоением нового жизненного материала заново формируется тематика этих произведений. Под влиянием конкретных условий, при сложении определенных традиций в действующей армии (прием присяги у братской могилы), в тылу (выставки реликвий, трофеев, материалов, рассказывающих о зверствах фашистов, о подвигах советских людей) в проектах военного времени формируются определенные типы мемориальных сооружений и их варианты: надгробие (над индивидуальным и братским захоронением), монумент, общественное здание мемориального характера и др. Однако и здесь, в поисках типов и образа мемориального сооружения, обнаруживается прямая связь с периодом советского монументального искусства, давшего первый импульс развитию мемориальной темы. Много из того, что найдено было в те годы, берется за основу в проектах периода Великой Отечественной войны.

При разработке эскизов надгробий авторы шли непосредственно от простых самодельных памятников, которые сооружались в годы гражданской войны безымянными мастерами в Советской России, Советской Украине, закавказских республиках, Красном Туркестане, на территории Дальневосточной республики.

Именно в этих, стихийно возникавших памятных знаках под влиянием символического языка агитационно-массового искусства, рожденного Октябрем, сложилась иконография малой мемориальной формы. Возникшая в годы гражданской войны, вместе с новым обрядом похорон, эта форма прочно вошла в сознание народа. Она продолжала жить и в многочисленных самодельных памятниках периода Великой Отечественной войны. Эскизы, выполненные в эти годы архитекторами, столь же просты и скромны по замыслу. Представленные в них памятники можно было легко изготовить, пользуясь доступным материалом. Форма надгробия, сложившаяся в проектах военного времени, представляла собой новую корректуру формы, выработанной в годы революции и гражданской войны. Своеобразный сплав революционной и классицистической традиций придал особый характер его образу, преобладающим в котором становится героическое начало.

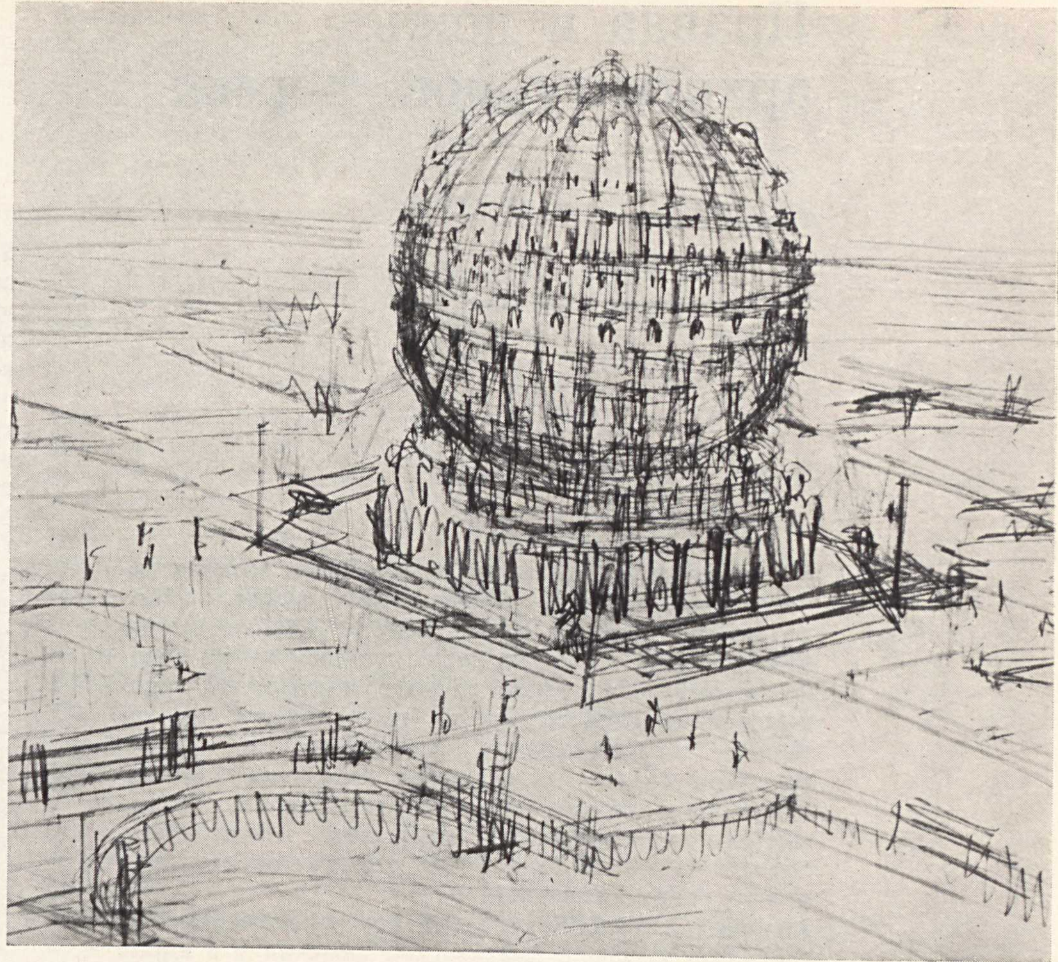
Особое развитие в проектах мемориальных сооружений получают элементы революционной символики: красная звезда, революционное знамя, пламя революции. В рисунках и набросках архитекторов интересно прослеживается процесс переосмысления революционного символа «Пламя Революции» в символ бессмертия павших за освобождение социалистической Родины в Великой Отечественной войне — «Вечный огонь». Воинская звезда и боевое знамя, символизировавшие доблесть и славу Красной Армии, явились теми изобразительными мотивами, от которых отталкивались архитекторы, создавая крупные архитектурные формы монумента. Знамя и звезда, которые использовались ранее чаще как эмблемы (звезда—как венчание), теперь монументализируются и в условно-символической форме выступают как самостоятельные элементы архитектурного целого. Эти формы, найденные и разработанные в проектах военного времени, широко вошли в практику послевоенного строительства памятников Великой Отечественной войны.

В проектах общественных зданий мемориального характера, выполненных в годы войны, от искусства революционной эпохи наследуются идеи социальной и идеологической действенности архитектуры. В проектах военных лет утверждаются определенные типы мемориальных зданий — памятник-музей (победы, обороны городов, воинской и партизанской славы, жертв фашистского террора). Сложную функциональную структуру зданий составили документально-исторические экспозиции (залы реликвий, трофеев), художественные галереи, мемориальные библиотеки, лектории, залы кинохроники, обширные военно-исторические архивы, залы воинской присяги и т. д. В функциональной структуре мемориальных зданий нашла свое выражение и дальнейшее развитие важная особенность советской мемориальной архитектуры. Ее новые функции, связанные с военными и гражданскими ритуалами (военная присяга, праздничный митинг, прием в пионеры), с научной деятельностью, изменяли предназначение здания мемориала, которое приобретало активную общественную значимость.

Проектирование мемориальных сооружений в годы войны становится и своеобразной творческой лабораторией, в которой формируется новый зрительный образ памятника Великой Отечественной войны, закладывается его иконографическая основа, ведутся поиски образно-художественного решения, которые получили свое практическое воплощение позднее в памятниках, построенных после войны.

Наиболее ощутимо сказался вклад этого периода в формирование новых образов монументальной пластики. Часто встречающийся в мемориальных ансамблях послевоенного времени образ Родины-матери, например, впервые возникает уже в 1943 г. в проекте монумента «Родина» архитектора Н. Колли. В одном из проектов военных лет (архитекторы Л. Кулага, В. Чайковская) появляется первое изображение воина-освободителя с ребенком на руках, образ которого всем нам памятен по осуществленному несколько лет спустя ансамблю в Трептов-парке. Тогда же, в самые трудные дни блокады Ленинграда, архитектор А. Никольский в своих дневниковых записях выдвигает идею создания системы памятников вокруг города-героя по линии его обороны — идею, реализация которой, как известно, нашла свое воплощение только в последние годы.



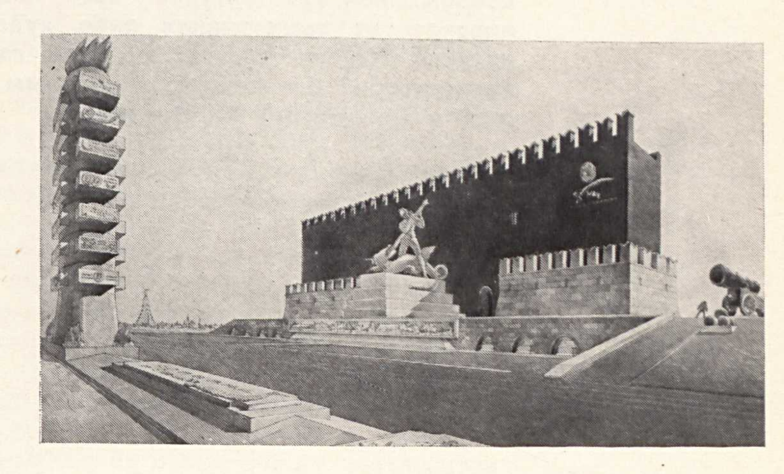


Конечно, позднейшая практика возведения мемориальных ансамблей приобрела иные формы, стала бесконечно сложнее, богаче, многообразней по сравнению с первыми опытами такого рода. Однако, не будет преувеличением сказать, что идеи, рожденные в годы войны, и сегодня еще не исчерпали себя в полной мере.

В этой связи особо следует выделить поиски образных решений мемориального ансамбля в творчестве архитектора И. Леонидова. Желание сказать нечто большее о событии, выявить его вневременное значение, заставляет архитектора по-новому художественно осмыслить свою задачу. В проекте, выполненном в 1943 году, автор использует образность и символику, присущую языку самой архитектуры. Монумент на центральной площади Сталинграда был задуман им как народный форум коммунистического города. Огромную площадь — место собрания тысяч людей, осеняет здесь легкая криволинейная оболочка, над которой возносится огромный золотистый шар. Стремительное движение взлетающей вверх оболочки «умиротворялось» величавым спокойным парением шара.

Наряду с новой образностью, проект был шагом вперед и в развитии композиционных идей монумента. Эта, как и многие созданные одновременно с ней работы, свидетельствует о том, что широко развернувшееся с 1943 года проектирование градостроительных и мемориальных ансамблей включается в сферу широкой экспериментальной деятельности, сконцентрировавшей в себе художественную проблематику материальной среды и архитектуры. Именно здесь разрабатываются приемы композиционного построения ансамбля, ведутся поиски его образного воплощения [5].

Заканчивая краткий обзор проектной деятельности в области монументального искусства периода Великой Отечественной войны, этого короткого, но крупнейшего по значению этапа в истории воплощения ленинской идеи, хочется еще раз подчеркнуть ту мысль, что именно в развитии традиций революционного искусства, в глубокой преемственной связи с ним лежит причина многих интересных находок, идей и прогнозов, появившихся в проектах военного времени.



*Я. Чернихов*
Пантеон. Рисунок.
1944—1946 гг.

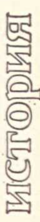
*Я. Чернихов*
Пантеон. Рисунок.
1944—1946 гг.

*Я. Чернихов*
Пантеон. Рисунок.
1944—1946 гг.

*И. Голосов*
Музей обороны
Москвы. Проект.
1943 г.

---

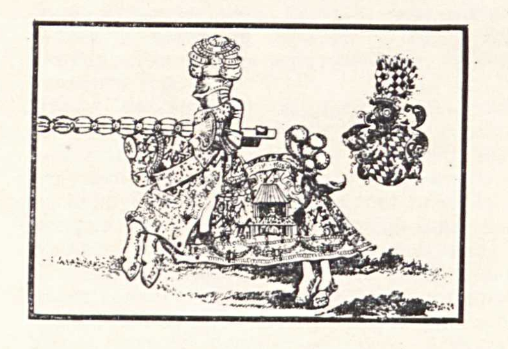
[1] *А. В. Луначарский.* Монументальная пропаганда.— «Пламя», 1918, № 11.
[2] «Советское искусство», 1941, 4 сентября (передовая).
[3] Сб. «Архитектура СССР», 1944, вып. 6, с. 32—33.
[4] Подробнее см.: Сб. «Искусство в боевом строю. Материалы конференции, посвященные 30-летию Победы». М., ВПА, 1976; «Декоративное искусство СССР», 1977, № 5.
[5] Подробнее см.: Сб. «Вопросы изобразительного искусства и архитектуры». М., 1975.



# Правда и ложь архитектурной формы

Феликс Новиков

**Обсуждение специфических проблем архитектурного творчества не входит в круг задач нашего журнала. И тем не менее, «ДИ СССР» постоянно возвращается к ним на своих страницах — не только потому, что работа зодчего определяет художественные свойства среды, но и потому, что характер и направление архитектурного поиска вызывает самые неожиданные следствия в искусстве. Очень многое из того, что делают сегодня мастера декоративного искусства, может быть объяснено как определенная реакция на стилевые поиски градостроителей.**
**Авторы «ДИ СССР» уже не раз высказывали на страницах журнала критические замечания в адрес современной архитектурной практики. Однако, как правило, их высказывали либо художники, либо критики. Но что думают об этом сами строящие архитекторы! Вот вопрос, с которым мы обратились к архитектору Ф. Новикову...**



*Можно делать ошибки, но нельзя строить ошибки.*
*Гёте*

Удивительное явление, возникшее с нашим участием и на наших глазах, определяющее сегодня облик любого поселения страны, именуется «новой архитектурой». Всего лишь за двадцать лет оно распространилось повсеместно; возникли новые эстетические категории, новые критерии оценки архитектурного произведения, новые архитектурные образы, зримо вошедшие в представления людей об окружающем материальном мире. Мы имеем сегодня признанные образцы современных сооружений — жилища, общественные здания, промышленные комплексы, города. Год от году совершенствуется полносборное домостроение, растет уровень стандарта, возникают все большие возможности для создания эстетически выразительных градостроительных композиций. Советская архитектура обогащается новыми уникальными зданиями, убедительно утверждающими новые эстетические идеалы.
Однако процесс этот происходит медленнее, чем нам бы хотелось. Число первоклассных сооружений все еще остается довольно малым. А тем временем накоплена значительная масса эстетически инертного градостроительного материала, уже в силу преобладающих физических объемов определяющая отношение общества к новому явлению. Эта масса окружила собой исторические центры городов, во многих случаях бестактно вошла в исторически сложившуюся среду, невыгодно противопоставляя себя старым постройкам и тем самым провоцируя отрицательное отношение к новой архитектуре в целом. «Серость» и «однообразие» стали определениями, нередко характеризующими современное зодчество. Далеко не всегда люди способны за лесом различить деревья, достойные того, чтобы их насаждать и выращивать, — те самые, которые содержат в себе ростки будущего и могут дать новый импульс развитию современного зодчества.
И вот уже все чаще слышим мы голоса, призывающие нас вернуться к тому, с чем простились мы в 1955 году: к периметральной застройке, карнизам и сандрикам, к механическому воспроизведению традиционных приемов национальной архитектуры, к беспринципному украшательству. И вот уже появляются новые сооружения, несущие в себе зримые черты построек двадцатилетней давности. Иными словами, за «серостью» и «однообразием» стоят сегодня полярные творческие тенденции, которые могут привести к новым творческим достижениям, или напротив, остановить процесс развития, отвлечь от пути прогресса, или, пуще того, повернуть вспять.
По всей видимости, есть настоятельная необходимость проанализировать вновь возникшие тенденции, определить принципиальное отношение к предлагаемым программам, избрать верный путь дальнейшего развития. В противном случае мы рискуем утратить передовые творческие позиции. И хотя мы убеждены — этого не случится — попытаемся разобраться в том, какие тенденции представляют сегодня подобную опасность.

Первая из них вдохновляется активными общественными симпатиями к архитектурному наследию, закономерно возросшим интересом к памятникам зодчества, ко всему рукотворному, что приобрело сегодня особую цену в контрасте с окружающим нас миром техники, машинного производства, стандарта; в контрасте с подавляющим числом современных зданий, представляющих собой механический продукт новой строительной техники и выражающих в архитектуре, главным образом, технологию

*Ничто не может лучше выразить цель и значение нашей работы, как скромные слова Св. Августина: «Красота есть отсвет правды».*

*Мис ван дер Роэ*

*Применение стилей прошлого в эстетических целях в новых сооружениях, возводимых в исторических зонах, приводит к пагубным последствиям. Внедрение стилей такого рода не может быть допустимо ни в какой форме.*

*Ле Корбюзье*

производства и монтажа сооружений. В этих зданиях вы не встретите проявления творческой воли автора, которая явилась бы результатом художественного осмысления технической сущности постройки: они правдиво выражают лишь свое техническое содержание. Однако, эта «правда» также далека от правды подлинного произведения зодчества, как правда протокола от правды литературы, правда частного обстоятельства от правды художественного обобщения, или иными словами — правды искусства.

Но если мы обратимся теперь к многим новым постройкам, которые пытаются противопоставить себя «архитектуре техницизма», настойчиво выдают мнимую связь с наследием за подлинную преемственность, мы без труда убедимся в ложности исходной концепции, вдохновляющей нередко эти попытки. Эклектические формы возникают сегодня на новой индустриальной основе. И мы видим порой не столько усилия творческой мысли, сколько насилие над современной техникой.

Нечто подобное происходит с административным зданием, строящимся на московской Тургеневской площади между улицей Кирова и будущей трассой Ново-Кировского проспекта. Здесь во имя создания ритма «мощных» опор к стойкам несущего железобетонного каркаса пристраиваются декоративные кирпичные пилоны с немного-немало трехметровым выносом. Это как раз то, что в 1955 году было бы названо «складом кирпича».

Фасад нового жилого дома, числящегося по улице Горького за № 37, очень похож на здания, строившиеся четверть века назад. Как-то, увидев на очередном просмотре один из вариантов этого фасада, я спросил автора, чем он оправдывает такую архитектуру. «Но ведь это же улица Горького, — ответил он, — соседние здания ко многому обязывают». Однако справа от нового дома конструктивистское сооружение, слева вообще безликое, напротив — живописная стилевая мешанина. И разве новые постройки на этой столичной магистрали должны вовеки веков вторить ее облику, сложившемуся в пору процветания архитектурной эклектики? Чем сегодня оправдан «классический» карниз здания? За ним — плоская кровля и внутренние водостоки. Значит, он никак не служит целям водоотвода. Невольно вспоминается утверждение Райта — «времена карнизов прошли»,— высказанное семьдесят лет назад. Увы, старый мастер просчитался.

Вся фасадная стена этого дома от цоколя до карниза облицована естественным камнем. Как ни странно, это сделало его чуждым среде. Надо заметить, что такого обилия камня мы себе не позволяли даже во времена «излишеств». Быть может теперь так надо? Однако, я не удивлюсь, если выяснится, что по своим стоимостным показателям упомянутая постройка превосходит пресловутый жилой дом на улице Чкалова, «преданный анафеме» в том же 1955 году. Со стоимостью вообще происходят странные вещи. Говорят, будто гостиница «Ленинград» в Ленинграде превзошла по стоимости одного места свою тезку — высотную гостиницу «Ленинградскую» в Москве...

Здесь, к слову о гостиницах, нельзя не вспомнить и вторую очередь столичной «Москвы», изломанные корпуса которой, при взгляде от Малого театра представляются как бы корчащимися в судорогах. Эта постройка уже получила достаточно объективную критическую оценку [1].

Я только хотел бы добавить, что здесь ложной оказалась попытка продолжить в современном сооружении архитектурную тему, заданную А. В. Щусевым сорок лет назад. Глядя снизу на многоярусные леса, опоясавшие оштукатуриваемый фасад (его, конечно же, пришлось отделывать кустарным методом сорокалетней давности), я невольно представлял себе, что, опустив взгляд увижу на мостовой извозчиков. Убежден, что если бы сегодня Алексей Викторович был среди нас и сам продолжил свою постройку, он не стал бы повторять себя, а нашел бы новую современную пластическую разработку фасада, созвучную старому корпусу. Критики пишут, что архитектура нового корпуса гостиницы суха и схематична, но ведь это закономерно. Разве нынешний продолжатель щусевской темы может не сомневаться в том, что делает? Не ощущать ложность пути, которым следует? А ведь Щусев-то был искренним. Его архитектура была правдой своего времени.

Точно такой же правдой относительно момента создания была, к примеру скажем, архитектура кольцевых станций московского метро. И так же ложной представляется мне тема станции «Пушкинская», напоминающая люстрами и лепными украшениями эти самые кольцевые станции. И здесь изогнутые канелированные пилястры, механически обрезанные в местах стыка со сводом, свидетельствуют о забвении элементарных правил тектоники, помнить которые следовало бы, если уж вы изображаете ордерную систему.

Попытки механического возрождения традиционных композиционных приемов неизбежно вызывают противоречия не только с современной строительной индустрией, но и с градостроительными обстоятельствами. Свойственные классике симметричные композиции нередко оказываются чуждыми в сложной современной градостроительной среде. Ведь, образно говоря, каждое частное составляющее окружающей среды как бы излучает энергию, создает некое магнитное поле с положительным или отрицательным зарядами. Примыслите себе сложности взаимоналожений этих разнозначных полей, и вы получите в каждой данной точке заряд-вектор, оказывающий внешнее давление на новую форму. Архитектор обязан ощущать энергию этих влияний, использовать содержащуюся в среде информацию в целях создания архитектурной формы, неразрывно с ней связанной. Почему же новое административное здание, выросшее рядом с СЭВом, своей жесткой симметрией решительно его игнорирует?

Я отнюдь не имею в виду осудить само по себе обращение к традиции и, в частности, к классике. Весь вопрос в том, как это делается.

Поиски связи современной архитектуры с наследием составляют серьезную проблему, однако решать ее надо иным путем. Путем создания правдивых произведений зодчества, созвучных нашему времени, органично связанных с новой техникой, с современными методами строительного производства и объективными экономическими требованиями, короче говоря, со всем тем, что даст опору современному архитектурному творчеству.

Ведь если в 50-е годы, копируя классические образцы, зодчие занимались этим искренне и с любовью; над изучением наследия усердно работала Академия архитектуры; дело было поставлено на широкую ногу и так далее, то теперь это делается поверхностно и механиче-

*Лишь вспышка творческой энергии... может зародить новое цветение, новую фазу в эволюции форм, новый и подлинно современный стиль.*

*Моисей Гинзбург*

*Каждая эпоха должна создавать свою собственную архитектуру исходя из собственной техники, и эта архитектура должна отражать дух своего времени.*

*Эро Сааринен*

*Традиция сама по себе не способна проявить творческую силу. Она всегда проявляет упадочную тенденцию, способствующую формализации и копированию образцов. Чтобы направить традицию по творческому пути, требуется свежая энергия, отвергающая мертвые формы и не дающая застыть живым.*

*Кензо Танге*

*Мы отнюдь не собираемся умалять национальных традиций в архитектуре. И в то же время явно противопоказан некритический перенос в современную архитектуру приемов и форм прошлого. Чтобы быть национальным зодчим в советских условиях, необходимо создавать современные произведения.*

*Александр Власов*

ски, не столько с оглядкой на мастеров классицизма, сколько на собственные старые постройки. Можно сказать, что это не подделка под классику, а подделка под подделку. И в том, что эта тенденция бесперспективна, меня еще раз убедила выставка-смотр творчества молодых архитекторов страны: там не было ни одного проекта, который свидетельствовал бы о том, что молодежь разделяет подобные умонастроения.

*

Другая ложная, на мой взгляд, тенденция побуждается вполне закономерным стремлением увидеть в современной архитектуре связь с национальными традициями.

Конечно же, это стремление должно быть удовлетворено. Но, к сожалению, мы все чаще сталкиваемся с примерами механического решения проблемы. И здесь цель достигается средствами, вступающими в противоречие с правдой функции, с логикой конструкции, с современными методами строительства и, само собой, — с разумными экономическими ограничениями.

Знаком национальной принадлежности стали, главным образом, орнаментальные мотивы, вносимые в сооружения в виде навязчивых солнцезащитных решеток или всяческих узоров, распространяющихся по стенам, полам и потолкам — из мрамора, керамики, ганча и т. д. и т. п. В этих целях музей, нуждающийся в глухих экспозиционных поверхностях, открывается на фасады огромными остекленными проемами, на которые затем навешиваются каменные решетки. В этих же целях современные по своей структуре сооружения покрываются орнаментом по всем плоскостям, рядятся в чуждые их сущности одежды. Тонкие железобетонные скорлупы, прорезанные по характерным орнаментальным очертаниям, навешиваются на лоджии многоэтажных жилых домов, и колоссальные орнаментальные композиции выполняются на множестве стандартных торцов. Такие торцы можно встретить и в Калуге, и в Ташкенте, и в Ереване. Все это во многих случаях привлекается в архитектуру механическим путем, не будучи композиционно подготовлено. Таким способом нетрудно и Парфенон превратить в узбекское, к примеру, сооружение — стоит только пустить по тимпану фронтона и метопам характерный национальный орнамент.

В последнее время в деле механической «национализации» современных построек наметилось, я бы сказал, своеобразное соревнование между отдельными республиками — очень уж быстро «прогрессирует» это направление. И того гляди, станет тождественным тому уровню украшательства, который свойствен архитектуре послевоенной ВДНХ. (К слову сказать, в этом соревновании едва ли не в наибольшей степени преуспевают московские архитекторы, выполняющие заказы, поступающие из республик).

По моему убеждению, достойны критики и те постройки, которые в нарочитом стремлении к оригинальности демонстрируют забвение тектонической логики, то есть опять-таки очевидную ложность активной архитектурной темы. Примером может служить хотя бы Дворец искусств в Баку, где удачному в целом интерьеру зала противоречит претенциозное решение фасадов с наклонными стенами и странным профилем опор портика главного входа. Подобная же нарочитость пирамидальной композиции очевидна при взгляде на новую чайхану в Ташкенте, где наклонные пилоны, содержащие в себе лестницы, составляют едва ли не большую часть объема здания. Наверное, действительно очень тонкое это дело, архитектура, если малейшая ложь в угоду формальному приему непременно бросается в глаза.

И все-таки попытки, направленные на поиски новых современных оригинальных форм, в известном смысле, заслуживают поддержки, с той лишь оговоркой, что они тогда только могут привести к успеху, если каждое формальное открытие будет логически обосновано, правдиво относительно истоков своего происхождения — функции, среды, техники. Разумеется, создавая современную архитектуру, и в том числе национальную, следует использовать каждый достойный повод для «выращивания» оригинальной архитектурной формы, но обязательно с указанной выше оговоркой.

*

В числе тенденций, мешающих сегодня поступательному развитию нашей архитектуры я вижу еще одну — третью, представляющую собой откровенное украшательство.

С одной стороны, ее носителями являются архитекторы, нередко стремящиеся компенсировать схематизм и сухость своих построек механическим насыщением их множеством декоративных поделок, призванных «украсить» здание. С другой стороны — эта тенденция вызвана к жизни естественным желанием людей так или иначе декорировать уже выстроенные сооружения, отдающие все тем же сухим, холодным техницизмом. Желание естественно, но по большей части оно удовлетворяется путем массового распространения безвкусной, с позволения сказать, «художественной» продукции многочисленных оформительских комбинатов.

Постройки, и без того не отличающиеся художественными достоинствами, заполняются декоративными композициями — керамикой, чеканкой, смальтой, деревянной резьбой, цветным стеклом, разнообразными скульптурными поделками. Пожалуй, это особенно касается объектов отдыха: на Крымском и Кавказском побережьях, например, нередко в одном интерьере можно встретить чуть ли не весь мыслимый набор «монументального искусства», и едва ли не на каждой автобусной остановке, более подходящей для рекламных или иных периодических информаций, красуется монументальное панно. Впрочем, интерьеры, отличающиеся подобными «достоинствами», можно встретить и в Москве: чего стоит, например, разделанное на узбекский манер стеклянное кафе на Ленинградском проспекте или другое — близ Белорусского вокзала, представляющее собой поистине идеальное воплощение мечты о пространстве, наиболее способствующем состоянию блаженного «кайфа»...

Есть, наконец, еще один распространенный способ компенсации отсутствующей архитектурной выразительности. К нему также прибегают и сами архитекторы, и те, кто эксплуатирует новые сооружения. Способ состоит в неумеренном применении дорогих материалов — гранита, мрамора, бронзы, ценных пород дерева — решительно по всем плоскостям, призванным демонстрировать роскошь и богатство. (Все это нередко делается под благородным видом «реконструкции». По мне, так уж лучше бы однажды потратиться, построить интересное, архитектурно выразительное сооружение, чем продешевить на скучном, унылом здании, а потом украшать его в хвост и гриву).

Как остановить это неожиданное наступление безвкусицы

*Украшение только то у места, которое вид надобности имеет: кружки, крючки и падинки на пропорциональном строении не более оное украшают, как парчовые заплаты на стройном гладком кафтане.*

*Николай Львов*

*Современное искусство должно дарить нам современные, нами самими созданные формы, выражающие то, на что мы способны, наш образ жизни.*

*Отто Вагнер*

*Здание перегружают и украшают до полного обнищания. Чувство материала пропадает. Краска, цвет, нагромождение форм маскирует незнание и неумение выразить мысль, выразить образ.*

*Георгий Гольц*

*Архитектура не может строиться на лжи... Настоящую архитектуру могут делать только либо правдивые люди, либо циники (но не лицемеры).*

*Андрей Буров*

и пошлости? Как найти достойное решение реально существующей проблемы? Ни критикой, ни запретами тут не обойдешься. Нарастающей волне мещанского оформительства необходимо противопоставить серьезную работу, направленную на то, чтобы художественно осмыслить ту самую, лишенную теплоты и человечности материальную среду, которую мы создали своими руками.

*

Иногда архитекторы говорят в свое оправдание (это было раньше и вновь повторяется теперь), что к излишествам и всему, о чем здесь шла речь, их принуждают заказчики, решительно склоняя автора к потворствованию своему, далеко не всегда высокому вкусу. Что можно сказать по этому поводу? Следование вкусам заказчика нас не оправдывает. Отвечать за постройку должен только автор. Такова непреложная специфика профессии. Архитектор прикасается вечности, и от ее жесткой оценки деваться автору некуда. И если многие названные объекты кому-то нравятся и вызывают чье-то активное удовлетворение, если тем самым создаются условия для дальнейшего развития упомянутых выше ложных тенденций, — это еще не означает, что мы должны мириться, сложить руки, что нам нечего этим тенденциям противопоставить, что невозможно найти иные средства удовлетворения реально существующей потребности. Если люди, сравнивая шедевры прошлого со стандартным материалом современности, отдают предпочтение старине, это еще не означает, что надо двигаться вспять.

Каждая вновь возникшая архитектурная форма, какой бы она ни была, отражает в себе те или иные, подчас противоречивые, грани общественной жизни. И даже когда эта форма в чем-либо противоречит главным жизненным требованиям, мы можем сказать, что она порождена иными, побочными факторами, другой «правдой жизни». Это аксиома. Но если формальные проявления одной частной «правды жизни» вызывают крайности другой частной «правды жизни», то такой путь развития, от крайности к крайности, оказывается наименее плодотворным. Образно говоря, тогда вся творческая энергия расходуется на боковое движение. Процесс развития выражается во взаимопоглощении крайностей, и в таком взаимодействии полярных тенденций мало что способно устоять во времени с ясной и долговечной оценкой.

Вот почему меня сегодня так тревожит вопрос о правде и лжи в архитектуре, тревожит не догматическое его понимание, а творческое, рабочее, актуальное: если мы хотим устранить противоречия в развитии нашей архитектуры, мы должны опираться не на ложь, а на правду. Правду, отражающую в себе не механическую правду функции, а правдивый ее образ; не механическую связь с конструкцией, а образное выражение этой связи; правду, противопоставляющую механическому насыщению постройки декоративными элементами — эстетически осмысленную композицию; правду, содержащую в себе синтетический архитектурный образ, выражающий всю многогранность связей архитектуры с жизнью.

Нам ведь есть на что опереться в нашем творческом опыте. У нас есть постройки, содержащие в себе глубинную связь с историческим прошлым нашего зодчества, подлинно новаторски развивающие национальные традиции архитектуры, отвечающие самому взыскательному вкусу, способные дать эстетическое удовлетворение.

Прогрессивный путь дальнейшего развития нашего зодчества представляется прямым и ясным.

В стандартном домостроении это последовательное повышение уровня стандарта, качества строительства, эстетической выразительности каждого стандартного элемента, здания в целом, как это делается, например, в новых полносборных панельных жилых домах московского Тропарева или Ясенева.

В уникальных сооружениях это большее разнообразие форм, бóльшая индивидуализация архитектурного образа, подобно тому, как это достигнуто в театрах Тулы и Вильнюса, в стадионах Красноярска и Медео, в музеях Риги и Великих Лук, в аэропорте Ленинграда или, к примеру, в строящемся московском олимпийском велотреке.

В решении проблемы развития национальных форм — традиция в единстве с современной техникой, подобно тому, как это сделано в ряде построек Еревана и Алма-Аты, в библиотеке Ашхабада.

В сельском строительстве — это путь, намеченный, например, в новых поселках Эстонии.

В промышленных сооружениях —это архитектурные решения, подобные Братской ГЭС, заводу кондиционеров в Баку или комплексу ВАЗа. В градостроительстве — это большее разнообразие приемов застройки, учитывающих специфику природной среды, климата, местных градостроительных тенденций, что можно увидеть в Лаздинае, Вильнюсе, Навои, Зеленограде, Тольятти, Шевченко или в центре Ташкента.

Одна из важных причин общественного недовольства новой архитектурой кроется в том, что люди не знают всего этого. Они судят о современном зодчестве по массе преобладающего сегодня, действительно невыразительного материала. Должно быть, нам следует шире пропагандировать передовой опыт нашей архитектуры, лучшие работы советских зодчих. Способствовать тем самым пониманию новой архитектуры, воспитанию высокого художественного вкуса.

Только опираясь на наши достижения, на современную строительную индустрию, на все многообразие возможностей новой техники, мы сумеем сделать дальнейший шаг к будущему, создать произведения, отвечающие высоким эстетическим требованиям общества к советскому зодчеству.

[1] *М. Бархин.* О качестве архитектуры.— «Архитектура СССР», 1977, № 4; *Ю. Сомов.* Необходимы научно обоснованные критерии.— «Архитектура СССР», 1977, № 7.

*Я верю в умеренность. Но не в экономическую умеренность, а в умеренность эстетическую.*

*Миноро Ямасаки*

*Все устремления архитекторов должны быть направлены на творческие искания новых образов архитектуры великой новой эпохи человечества, на создание архитектуры, не только отражающей нашу эпоху, но и активно ее строящей.*

*Александр и Виктор Веснины*

# Украинские монументалисты: от количества к качеству

Стелла Базазьянц

Для нынешнего поколения художников ленинский план монументальной пропаганды является одновременно и яркой страницей истории, и руководством к действию. Прошло 60 лет...
Огромен и бесконечно сложен опыт прошедших лет, совсем иной стала наша страна, в других ритмах живут в ней люди. Но пафос революции, ее социальные и нравственные идеалы остаются главными критериями для оценки того, что нами делалось и делается. Они определили основные закономерности формирования окружающего нас мира, ведущие интонации всех произведений монументального жанра. Именно с этих позиций мы попытаемся проанализировать работы украинских монументалистов, выполненные за последние годы.
Отношение к мозаикам, росписям, витражам всегда активно: о них спорят, их энергично обсуждают, они нравятся и не нравятся. Если мы захотим понять наши внутренние требования к идеальной монументальной живописи, то увидим, что сегодня они основываются на определенном стереотипе, который складывается из двух способов профессионального восприятия.
Первый — аппеляция к шедеврам прошлого.
А Джотто! Посмотрите у Пьеро делла Франческа!...
При этом подключение «персонального музея воображения» — обязательное условие оценки. Второй способ — последовательно концептуален, он ориентирован на теоретические обоснования идеологической значимости мозаик и росписей в социальной структуре общества, на их воздействие на зрителя.
Разберемся и в том и другом.

В первом случае мы имеем дело с подменой современной оценки внеисторическим подходом, опасным тем, что может вызвать стилизаторские тенденции, лишить художника самостоятельности и заставить работать с оглядкой на уже сделанное другими. Однако опасность стилизации вовсе не означает отрицания наследия великих мастеров: важно то, насколько творчески оно осмысляется нашим современником, какой урок извлекается из опыта прошлых лет. Что касается сравнения текущей монументальной и декоративной продукции с уникальными образцами мировой классики, то, естественно что первая проигрывает. Ведь история делает жесткий отбор, беря от каждой эпохи лучшие образцы.
Второй способ рассмотрения так же не может удовлетворить требованиям взыскательной и принципиальной критики. Этот способ грешит тем, что имеет тенденцию выдавать желаемое за действительное. А это, как известно, вредно само по себе.
Целесообразнее современные монументальные работы рассматривать в контексте общих явлений советской архитектуры и искусства, учитывая их специфические особенности и трудности, что вовсе не исключает внутренней ориентации на классику, так же, как и не снимает требований идеологической значимости монументальной живописи.
Путаница критических оценок по отношению к монументальному искусству происходит не по вине тех или иных искусствоведов, а связана с трудностями и противоречиями живого процесса развития искусства.

*

Украинское монументальное искусство приобрело широкую известность своей множественностью. Но не в количестве сделанного причина нашей тревоги. По свидетельству Альберти, в Риме статуй было больше чем людей, и мы любуемся ими и поныне. Огромный объем наработанного материала можно рассматривать как одно из условий накопления опыта. Ведь истинно-художественный результат часто достигается ценою проб и ошибок. Это как в спорте: каждый раз делается попытка взять более высокую планку. Удаётся ли?
Обратимся к живой практике искусства.
Чернобль... Здесь работа художника велась на чистом белом листе. Новый город требовал новых культурных ценностей, заново сконструированных

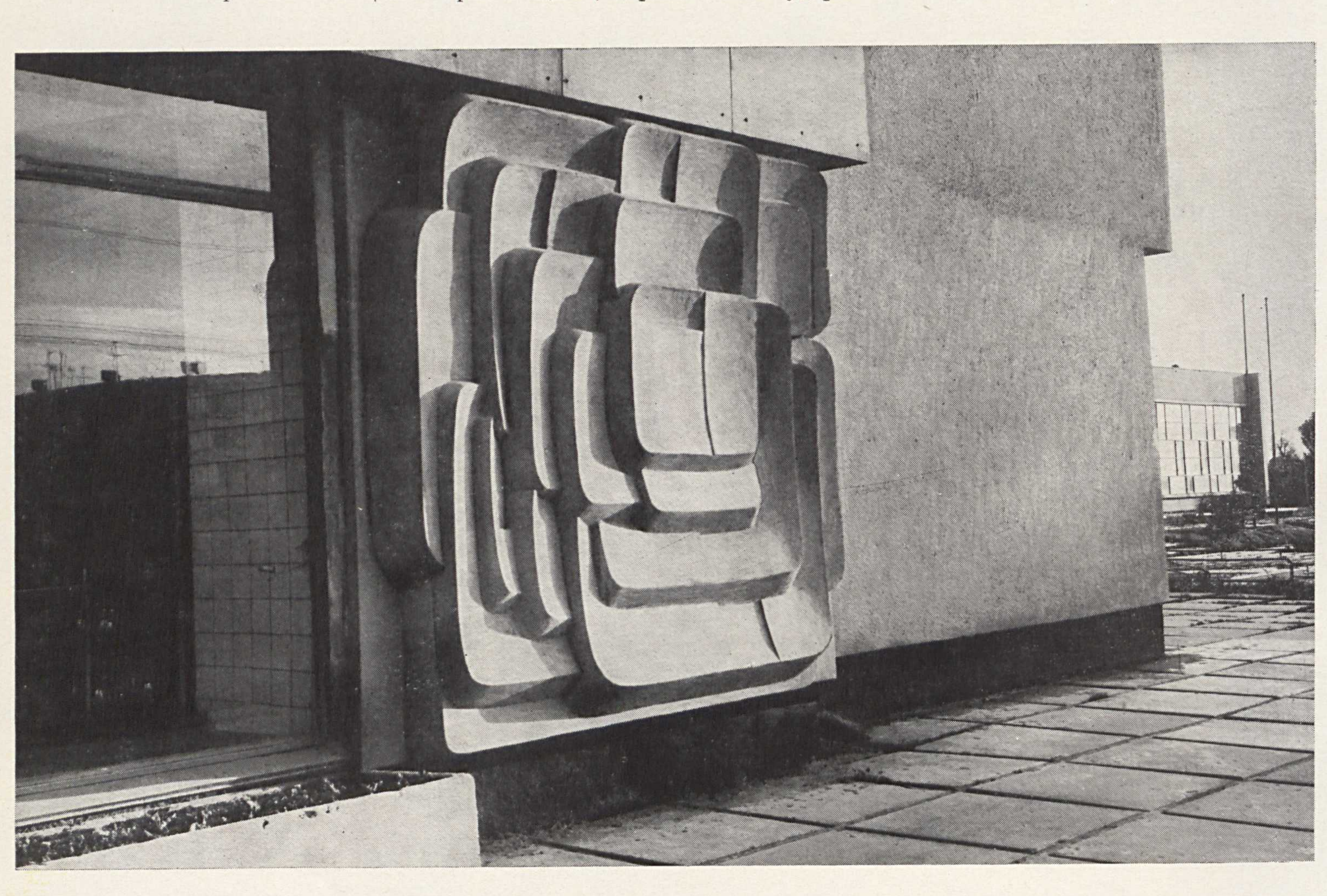


*И. Литовченко* «Музыка». Рельеф с мозаикой на здании музыкальной школы. Чернобль. 1978.

*И. Литовченко* Декоративная стела. Металл. Чернобль. 1978.



«возбудителей воображения». Над реализацией этой гранд-программы работал большой коллектив специалистов, возглавляемый художником И. Литовченко и архитектором Л. Оловянниковым. Характер комплексного оформления среднестатистического города, спроектированного московским институтом Гидропроект, был предопределен авторами проекта и четко умещался в программу «аранжировки среды». Другого путе не было.
И. Литовченко задумал наступление широким фронтом. Его замысел оказался значительнее архитектурной реальности. Целая серия мощных, выразительных ударов «озвучила» пространство города Чернобля.
Принцип размещения монументальных мозаик и рельефов трудно пересказать словами. Архитектуру, по выражению А. А. Федорова-Давыдова, как, впрочем, и монументальное искусство, «нужно смотреть ногами».
В Чернобле есть все — бульвар, площадь, улицы, магазины, музыкальная школа, жилье. Можно считать, что город состоялся.
Но в то же время всем, а главное заказчику, было ясно, что духовная атмосфера города нуждается, мягко говоря, в укреплении. Литовченко так формулирует свою задачу: «Я стремился выразить в образной форме то, чем живут люди этого города: физики, математики, рабочие. Для меня люди Чернобля ассоциировались с работой на переднем крае науки, хотелось так же, как они в науке, работать на переднем крае искусства».
«Музыка» и «Энергия» — большие удачи мастера. Движение пластических форм, напряженность ритмов и чередований масс дают основания для размышлений глубокого обобщающего характера. При движении человек ощущает постоянную смену пропорций и взаимоотношений частей к целому, что делает композиции непрерывно обновляющими свою выразительность.
С какой бы точки зрения ни взглянуть на «Музыку», очертания ее форм, плавные линии переходов складываются в единый мелодический поток, имеющий и запев, и неотразимую логику развития, и коду, финал.
Тематика монументальных работ пронизана философским звучанием: «Утро», «Музыка», «Энергия» — вот какими категориями оперирует художник, стремясь выразить всечеловеческие духовные ценности.
Но с каким окружением должна вступить во взаимодействие эта философская концепция? С самой обычной, типовой, девяти- и пятиэтажной узкофункциональной архитектурой. Вот поэтому и возникла необходимость «достраивать», «наращивать», «утолщать»... Появились пристроенные стенки, накладные плоскости. И все это для того, чтобы художник мог развернуться. Это нехорошо — скажут нам истинные знатоки синтеза. Конечно не логично — согласимся мы. Но город без мозаик и рельефов, без скульптуры и декоративных стел был бы пуст и невыразителен. А тонкие кирпичные стены и стеклянные фасады, как известно, не приспособлены для возведения на их поверхности монументальных мозаик и рельефов.



*В. Задорожный*
Рельеф на здании Дворца культуры. Пос. Калита Киевской обл. Известняк. 1977.

«Музыка» и «Энергия» — работы, достойные подлинно урбанистической среды.
Здесь все рассчитано на разнообразные точки обзора, на ритмы современных улиц, на ассоциативное восприятие современного зрителя. Это явные удачи.
Изобразительные мозаичные рельефы типа «К свету» менее бесспорны. Гипертрофия форм, чрезмерная эмоциональная и ритмическая активность, искусственная бравурность настораживают, вызывают чувство несогласия. Но выносить «приговор» рано, работы еще не завершены. То, что сделано в Чернобле, удивляет масштабом, умением пронизать единой волей огромное городское пространство, способностью работать сильной обобщенной пластической формой. Думается, что есть все основания в будущем вернуться к его анализу.
Следует помнить, что объективные трудности взаимодействия монументальной живописи со стандартной архитектурой одинаково характерны для нынешнего этапа синтеза искусств, независимо от того, где это делается: в Москве или Ереване, Ташкенте или Ленинграде. Не потому ли мы так часто испытываем неудовлетворенность, глядя на современные росписи? Не вызвано ли появление витража или мозаики желанием приукрасить унылую архитектуру? А что, если ее не было бы? — спрашиваешь себя, глядя на еще одну монументальную работу. Да, редко, очень редко встречается подлинное взаимодействие архитектурного пространства и живописного произведения.
Известно, что теоретические представления эволюционируют много быстрее, чем их практическое воплощение. И это естественно. Этап, именуемый синтезом, когда работа архитектора и художника часто сводилась к простому суммированию, сменился следующим, более сложным.

В теоретических работах он определяется термином — формирование среды и характеризуется тем, что во взаимодействие вступают более значительные силы: не только архитектура и монументальное искусство, но и природа, техника, исторические памятники. Таким образом, под термином «среда» понимается сложная целостность, образуемая многими компонентами. Так пишется в статьях, но на практике целостная среда наблюдается пока еще в редких ситуациях, типа той, что сложилась в городе Навои или при создании Музея комсомольской славы им. А. Матросова в Великих Луках или ... каждый волен добавить свой пример.

Вторая форма строится на принципе антисинтеза, когда художник как бы игнорирует окружающего архитектурную ситуацию. Он включается в среду для того, чтобы ее «озвучить» духовно самим фактом существования своего произведения, утверждая определенные эстетические ценности. Вспомним мозаику Б. Тальберга «Освобожденный человек» в Свердловске, фреску О. Филатчева «Студенты» в Москве или роспись Н. Игнатова «Песнь о Тбилиси». Эти работы фактически независимы от архитектурного окружения, их эмоциональный климат доминирует над пространственной средой. Этот способ работы монументалистов в архитектуре пока еще достаточно редок. Из работ, увиденных нами на Украине, к ним можно отнести витражи В. Карася и М. Левханян.



*И. Литовченко*
«Энергия».
Рельеф с мозаикой.
Чернобль. 1978.

По традиции участие монументалиста в формировании среды мы называем синтезом. Применяя этот термин, каждый раз приходится уточнять степень взаимодействия и характер связей между архитектурой и монументальной живописью. Когда же мы чувствуем, что «синтезом» невозможно определить ту или иную ситуацию, то вводим дополнительные понятия: «аранжировка среды», «оформительство», «архитектурная косметика», «неудавшийся синтез», «антисинтез». Видимо, сам термин нуждается в уточнении и дополнении, поскольку не может вместить все множество способов взаимодействия искусств, которые предоставляет нам современная практика. Сегодня работа художника над средой идет не по одному, раз и навсегда выработанному направлению (вспомним 60-е годы, когда синтез «простого» «с простым» был доминирующим направлением), а строится на многообразных контактах и связях. Наиболее четко выраженных форм взаимодействия можно назвать три.
Первая — это, когда работа художника полностью «вписывается» в классическое понимание синтеза. В этом случае из слитности разных профессиональных усилий рождается новая, обогащенная целостность. Примером такого рода может служить творческий союз архитектора А. Милецкого и художников-архитекторов А. Рыбачук и В. Мельниченко, работающих над комплексом «Памятного парка» в Киеве. Здесь функция, философская концепция и композиция обрели свою ясно выраженную художественную форму. Пластика архитектуры, соединившись с пластикой земли, водой, небом, светом и цветом, образует пространственную структуру большой эмоциональной силы. И хотя работа еще не завершена, она дает ощущение единого творчески-волевого начала, присущего произведениям подлинного синтеза.

И, наконец, третья, наиболее распространенная форма взаимодействия, когда художник включается на основе широкой программы декоратора-аранжировщика.
К этому типу принадлежит множество работ московских и ленинградских монументалистов, а так же большинство росписей, мозаик и витражей, выполненных киевскими художниками.
Но и аранжировка пространственной системы неоднородна в своей основе: есть еще немало примеров, которые вернее всего причислить к разряду архитектурной косметики. В этих случаях художник приукрашивает то, что само по себе лишено художественных качеств. Для того, чтобы компенсировать обедненную архитектурную форму, монументалист «достраивает», «приращивает», «утолщает», то есть занимается архитектурной косметикой. Сложная система взаимосвязи «архитектор — среда — художник» меняется и будет меняться. Более того, в практической деятельности каждый из принципов этой взаимосвязи проявляет себя не столь категорично, как в теоретической модели. Потому очевидно, что наибольшим препятствием для взаимодействия искусства и архитектуры было бы излишне ускоренное признание правоты за каким-либо одним из возможных принципов.
Живая практика искусства подсказывает нам множественность подходов, в каждом из которых есть свое рациональное зерно. Как известно, немалый вклад в организацию среды по принципу декоративной аранжировки внесли украинские художники. Опираясь на национальную традицию с ее яркой, красочной орна-



*В. Задорожный*
Витраж
во Дворце культуры
Пос. Калита
Киевской обл. 1977.



*В. Задорожный*
Витраж
во Дворце культуры
Кременчуг
Киевской обл. 1977.

ментальностью, они стремятся, как мы в этом уже убедились на примере Чернобля, все серьезнее и глубже осмысливать стоящие перед ними задачи. На смену поверхностной декоративности приходят более глубокие пластические решения, орнамент становится не основным, а вспомогательным композиционным мотивом, национальная специфика получает не только внешнее — обозначительное, но и более глубокое содержание.

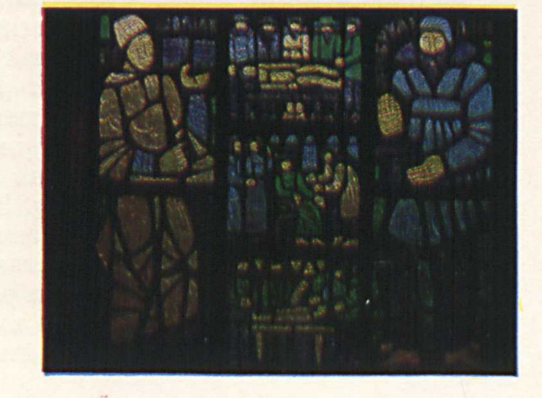
Вернемся к конкретным примерам, отобрав, естественно, наиболее характерные и интересные. Есть в Киеве витраж на тему истории медицины, созданный художниками В. Карасем и М. Левханян. Из взаимодействия толстых кусков литого стекла, скрепленного бетонными швами, возникают картины, последовательно воспроизводящие этапы развития медицины с древнейших времен до наших дней.

В этой работе можно отметить пластическое единство, собирающееся из мягких противопоставлений цветности и ахроматики, затемненного и залитого светом. И это формальное единство, обладающее эмоциональной направленностью, связано художественной программой-сюжетом.

Зритель, если он того захочет, может почерпнуть много ценных сведений, трактованных в несколько условной декоративной манере. При этом художник ожидает от зрителя умения домысливать, обращаться к сведениям, известным ему ранее, активизировать ассоциативные воспоминания.

Авторы перечитали десятки книг по истории медицины, освоили трудную технологию, сами участвовали в моделировании раскаленного стекла. Не могли они сделать лишь одного — изменить архитектуру типового здания больничной поликлиники, не могли эти витражи разместить где-то в другом месте: ну хотя бы в вестибюле актового зала или в фойе мединститута, то есть там, где присутствуют люди с подготовленным, пробужденным восприятием. В данной ситуации интересная работа не получила достойного архитектурного обрамления, не осмыслена с точки зрения синтеза, что привело к снижению возможности быть узнанным, быть нужным произведением, обогащать, воздействовать, впечатлять.

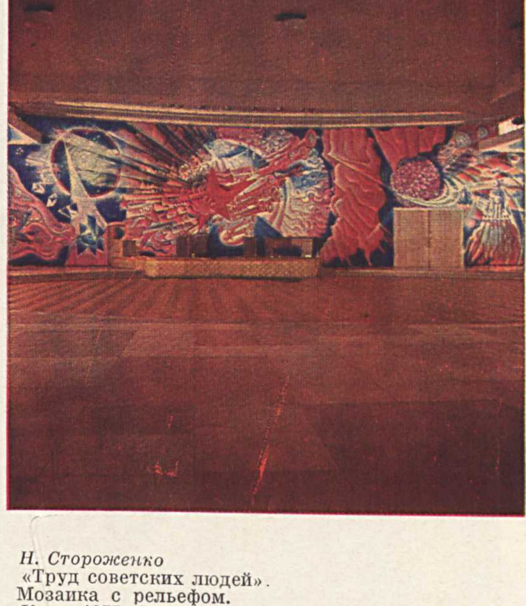
Теперь обратимся к керамическим рельефам В. Прядки, выполненным в типовой средней школе.



*. Карась, М. Левханян*
«История медицины».
итраж в поликлинике
иевской областной
линической больницы.
Литое стекло. Фрагмент.
977.

*. Карась, М. Левханян*
«История медицины».
итраж.
бщий вид композиции.





Н. Стороженко
«Труд советских людей».
Мозаика с рельефом.
Киев. 1977. Фрагмент.

В. Прядка.
«Новая эра».
Роспись молодежного
клуба им. Фрунзе.
Киев. 1975

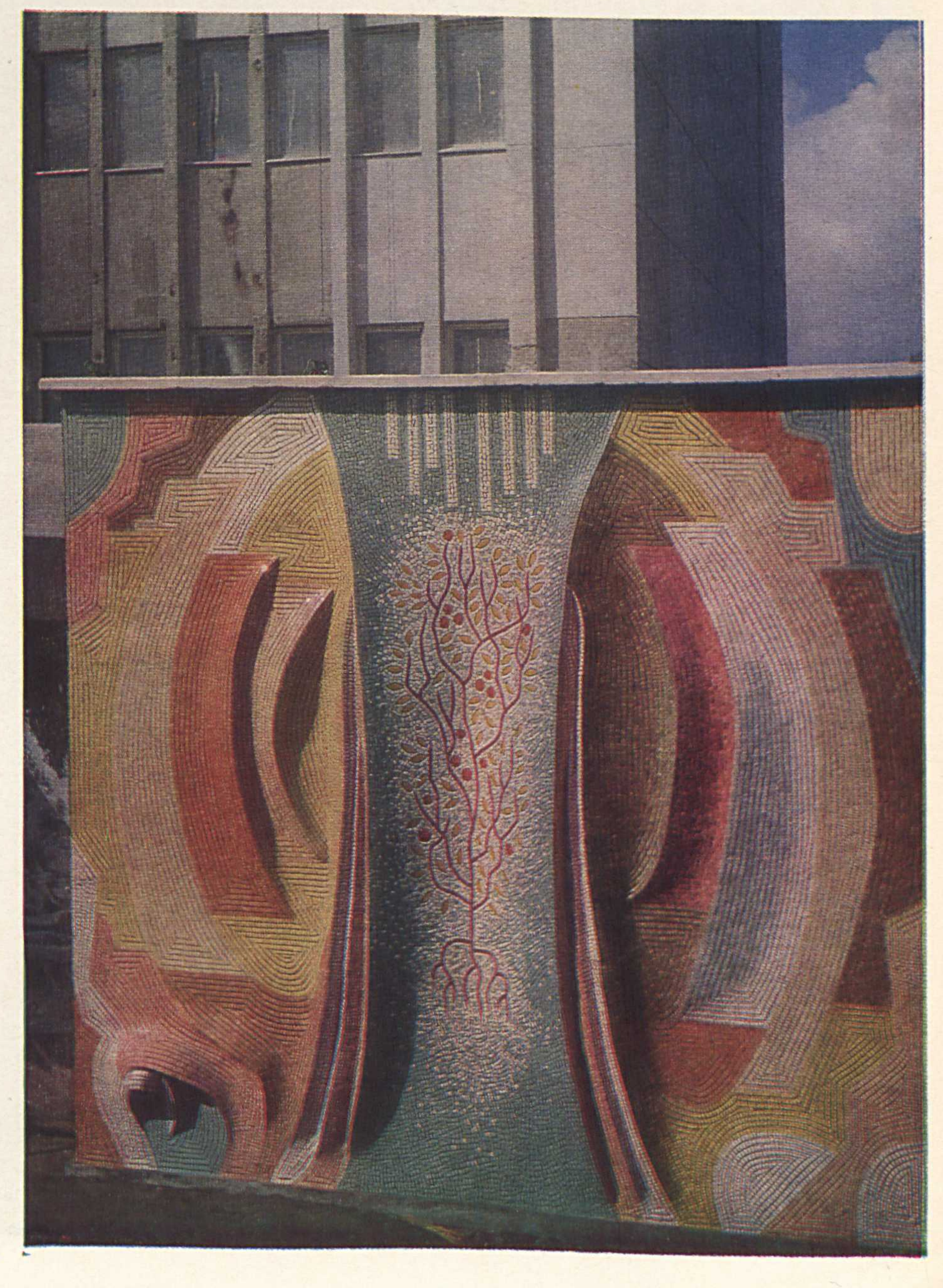
Э. Катков
«Весна».
Рельеф с мозаикой
на Доме связи.
Сумы. 1977.

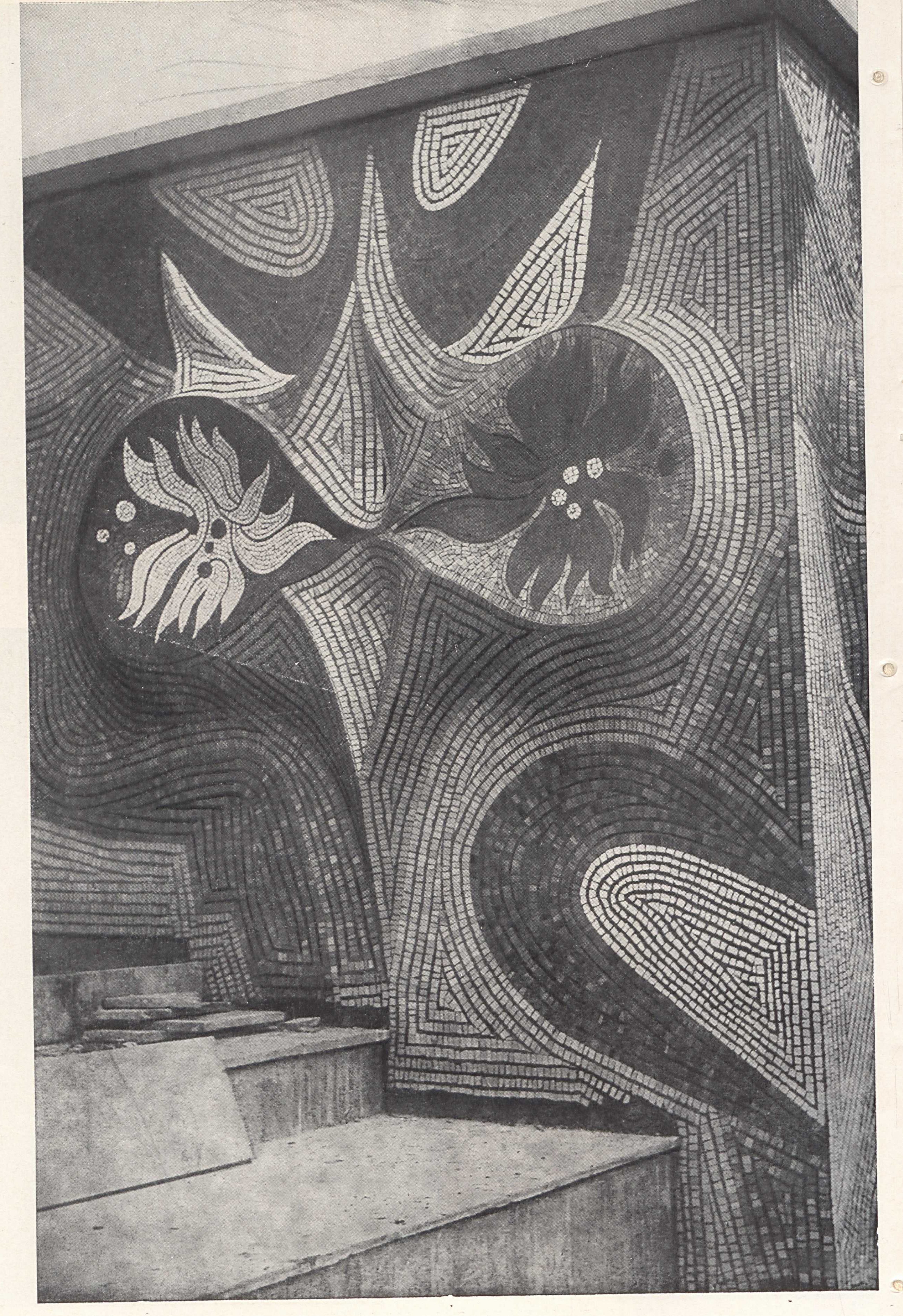
Художником проявлены умение и мастерство, сделана попытка вникнуть в премудрости педагогики, художник даже посягает на просветительскую миссию: он хочет что-то поведать ребятам, о чем-то им рассказать. Но делает это там, где есть возможность делать,— на школьных лестничных площадках, в местах проходных и случайных. Такое отношение к монументальной работе свидетельствует о том, что у архитектора нет умения понимать поведение и ощущения людей в пространстве интерьера, и он доверяется художнику, создающему эмоционально насыщенные картины, рассчитанные на привлечение внимания зрителя.

В этой работе керамические пластины образуют сложный орнаментальный узор, внутри которого взаимодействуют содержательные знаки и символы, представляющие возможность включиться воображению.

Отношение к монументально-декоративному искусству как к своеобразному возбудителю воображения заложено в программу современного монументалиста. Даже когда автор откровенно декорирует интерьер, вносит в него пластическое, цветовое или фактурное начало, он стремится к метафоре, ищет высокое обобщение, хочет работать на игре крупных смысловых начал, и возникает противоречие — взято высоко, но вне функции, вне синтеза.

Владимир Прядка тесно связал свою судьбу с монументальным искусством. Его темперамент и задор ярко проявился в росписи молодежного клуба в парке им. М. Фрунзе. Четко ритмизованная, красочная, очень активная роспись привлекает внимание, сливается с музыкой, льющейся через мощные усилители. Не будем и здесь рассуждать о синтезе, эта «синяя птица» остается все еще не пойманной: вместо архитектуры—ангар, мешает дверь, низок потолок, оркестр заслоняет роспись. Поговорим лучше о реализации концепции художника. Прядка





Э. Катков
«Хризантемы».
Рельеф с мозаикой
на Доме связи.
Сумы. 1977.



смело пошел на штурм сложной и серьезной темы: свидетельство тому бравурная атрибутика, убедительно выстроенная и хорошо увязанная пластически. Композиция из флагов, знамен, горнов создает эффект насыщения пространства, зал озвучивается революционной песней, героикой первых октябрьских лет. Правда, достигнуто это ценой броского плакатного удара: сознание художника все еще остается в стратегии аранжировки пространства.

Еще раз убеждаешься, что серьезному художнику нужна сильная архитектура, только она способна задать уровень задачи, мобилизовать, увлечь. Но города строятся, не дожидаясь шедевров, и художник-монументалист работает там, где есть реальная возможность. Так поступали А. Гайдамака и Л. Мищенко, когда выполняли серию керамических мозаик на тему «Человек и природа» (Киев, Бульвар Леси Украинки).

Работа, начатая в 1967 году, затянулась до 1971 года. Затянулась, но не устарела. Убедительно звучит белый и красный цвет керамики, соблюдена мера декоративной условности, развитие сюжета и повторяемость цветовой и композиционной структуры создают эффект активного влияния на среду улицы. Мозаика выдержала испытание временем.

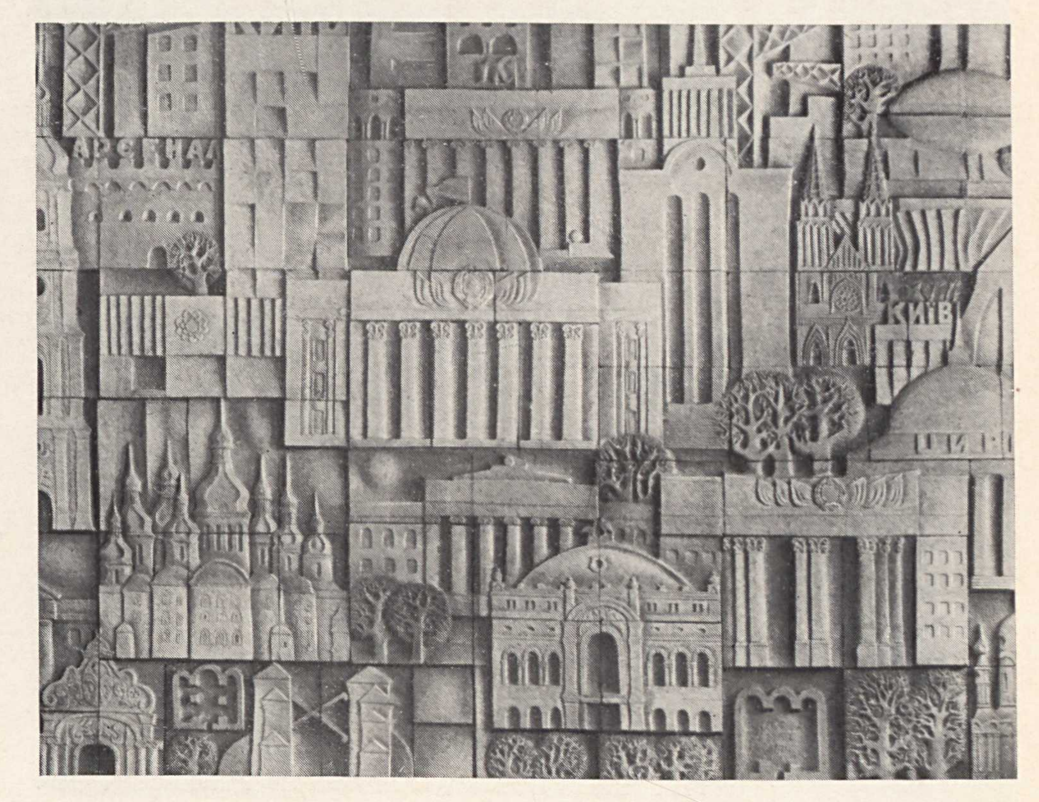
Другая работа Гайдамаки, Мищенко и художника А. Миловзорова ресторан «Дубки» (архитекторы В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломиец). Этот объект интересен комплексным подходом художников и архитекторов.

Здесь все было подчинено формированию среды отдыха, раскрепощенности, игры. Этому замыслу соответствовали костюмы обслуживающего персонала, посуда, карточка меню и т. п. Но главное, на это «работала» архитектура, декоративная керамика и роспись.

Чем привлекателен «Праздник» Гайдамаки, Мищенко и Миловзорова?

Прежде всего, легкостью, неперегруженностью, отсутствием ложной многозначительности. Немного ироничная, с налетом легкого юмора роспись в «Дубках» соединяет в себе этнографию и сегодняшний день искусства, условность и реальность, серьезность и смех. Здесь уместно напомнить мысль Александра Блока, которую он записал в своем дневнике в апреле 1919 года.




*А. Гайдамака, Л. Мищенко*
«Человек и природа». Керамическая мозаика на жилом доме. Киев, бульвар Леси Украинки. 1967—1971.

*В. Прядка*
Керамическое панно в интерьере средней школы № 159. Киев. 1975. Фрагменты.

Искусство «рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов» *. Здесь же явный приоритет «музыки, которая звучит в глубине народной души».

Не будем переоценивать «забавные картинки» в «Дубках», у их авторов есть силы для решения более серьезных задач, есть профессиональная установка на «сложное».

В декоративно-орнаментальном оформлении ЗАГСа (художник В. Пасиивенко) лирические интонации звучат в полную силу. Перед зрителями предстают декоративные картины мира природы, юношеских фантазий и мечтаний. Здесь все написано изящно, сплетено тонко, построено орнаментально. Это повесть не о событиях, а о прекрасной мечте юности.

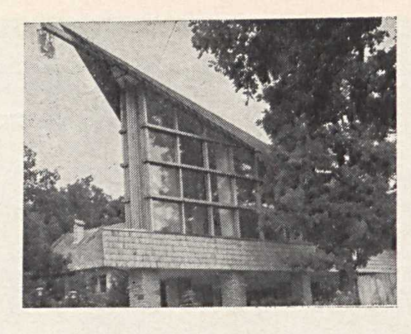
При этом природа, стилизованная, ритмически организованная, таящая в себе ощущение полета, устремления к высокой цели, призвана воспитывать и возвышать, звать к светлым далям и облагораживать. В этом сочиненном художником голубом «ситцевом царстве» и происходит церемония регистрации брака.

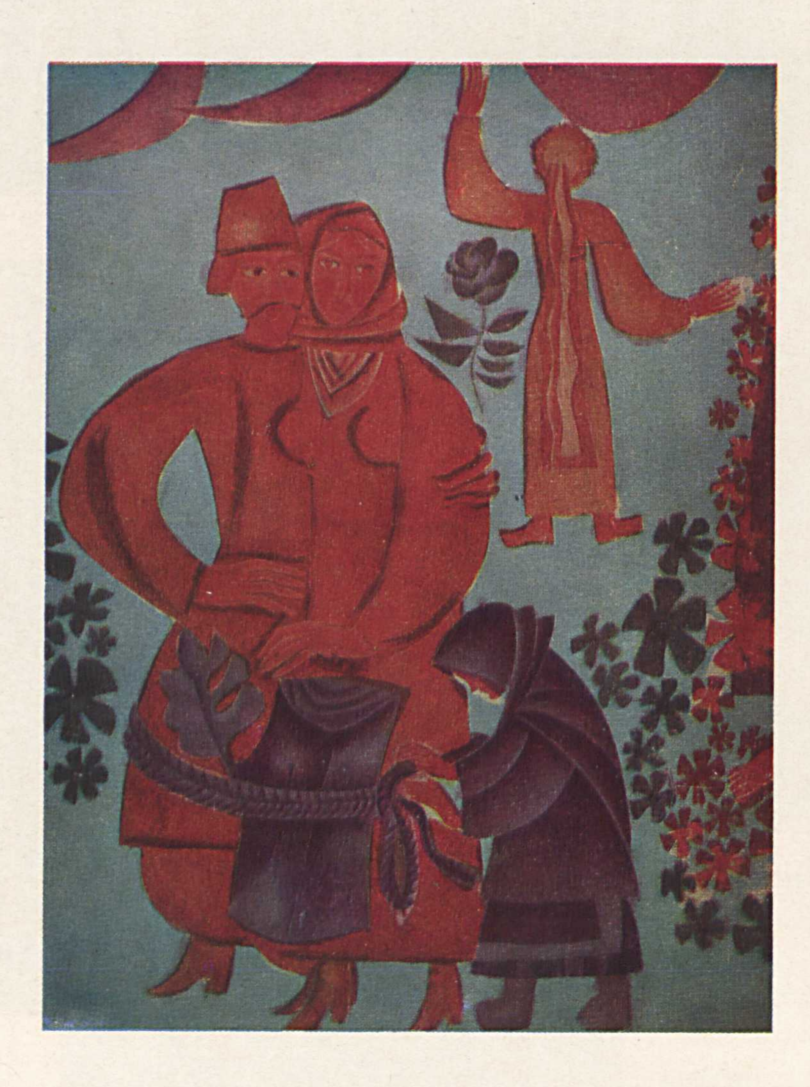
Сквозь обыденность типовой застройки города Сумы просматривается еще одна поэтическая картина мира, созданная на Доме связи художником Э. Катковым. Тема мозаики по рельефу — «Человек и Вселенная». Столь «глобальное» обозначение темы весьма характерно для монументального искусства наших дней. Оно свидетельствует о стремлении познать мир с помощью

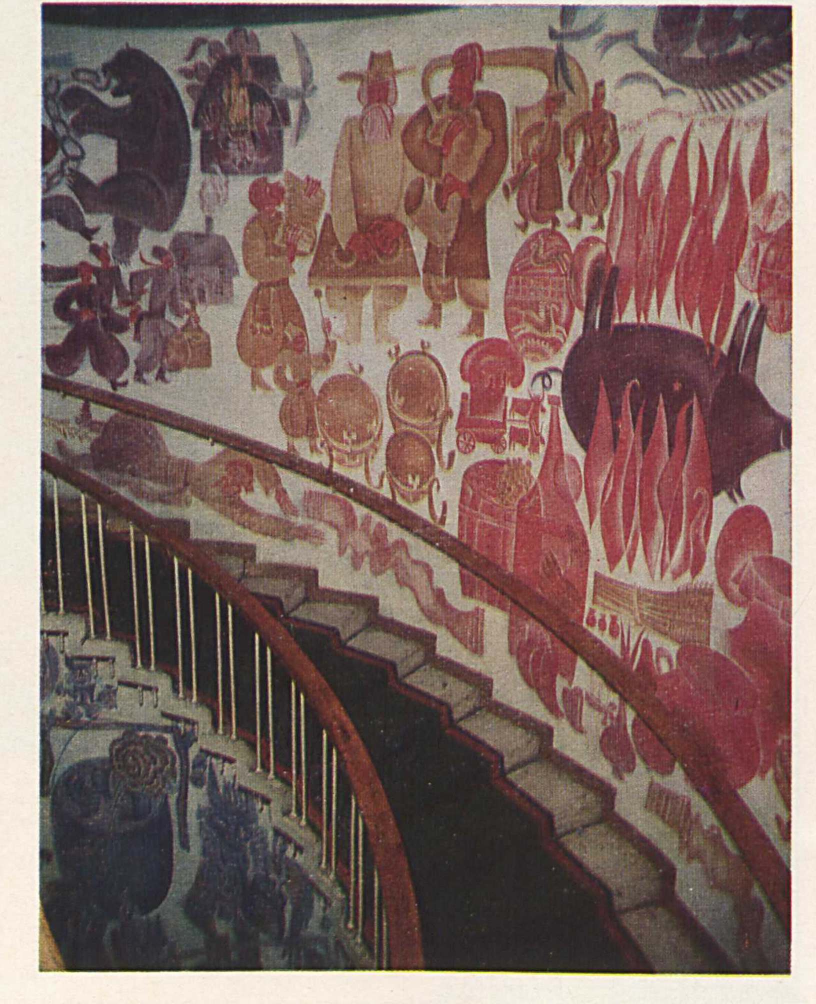
* А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, М.— Л., 1963, т. 7, с. 359.

Ресторан «Дубки».
Общий вид.

*А. Гайдамака,*
*Л. Мищенко,*
*Н. Миловзоров*
Роспись вестибюля ресторана «Дубки».
Темпера, лак. 1975.

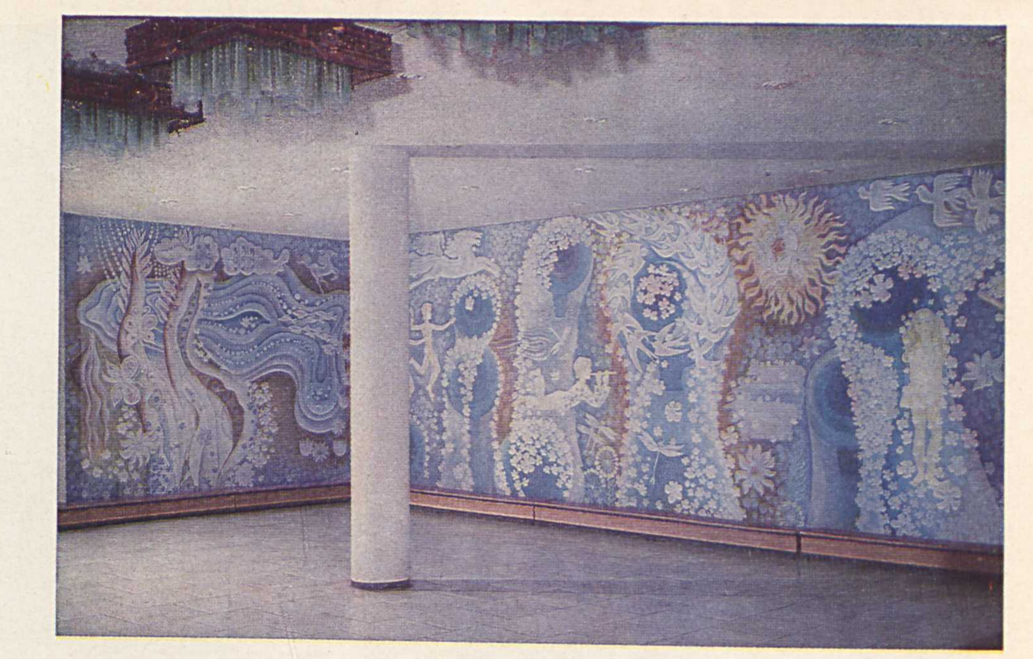






нового для искусства понятия космической бесконечности, к которой каждый художник «прикасается» по-своему. Движение атома, структуры физических тел — вот основа изобразительной концепции, почерпнутая из научных хрестоматий.
«Хризантемы» и «Весна» — явные удачи художника. Эти композиции созданы автором с тем ощущением раскованности, с такой свободой и переменчивой выразительностью колорита, что забываешь о расчете, о построенности, о трудностях поиска.
Стена на глазах зрителя вибрирует, то выпухая, то прогибаясь; ее искусственно сделанная скульптурная сложность обыгрывается керамической мозаикой, подчеркивающей визуальный эффект. Композиции Каткова — поэтичные микромиры, освобожденные от случайной путаницы и разнобоя унылых форм архитектурного окружения, выстроенного вразброс, нецельно.
Работа в Сумах — типичный пример аранжировки, когда художник не только не подстраивается под архитектуру, но и сознательно ее игнорирует. Это еще один вариант преодоления объективно сложившейся ситуации, из которой каждый монументалист ищет свой выход.
Однако следует с удовлетворением отметить, что сдвиги происходят не только в пределах стихийной практики, но и в общеорганизационном плане. В беседе с главным архитектором Киева И. Ивановым выяснилось, что работа монументалистов по принципу «штучности» сегодня уже никого не удовлетворяет: формируется комплексный подход к каждому участку городской среды. И не только формируется. На Украине создана специальная организация «Художпроект» при Худфонде УССР, которая призвана выполнять комплексное проектирование, оформление и благоустройство целых районов и городов.
Главный художник Киева К. Сидоров привел несколько примеров такого комплексного подхода; в числе других был назван город Чернобль, поселок Калита и Комсомольский проспект в самом Киеве.
Подчеркнем, однако, что искусство синтеза искусств в том и состоит, что требует к себе не формального, а творческого отношения. Синтез получается там, где есть понимание, доверие, единая творческая программа архитектора и художника, где есть забота о художественной целостности. Общеизвестно, что взаимодействие различных профессиональных усилий всегда связано с контактами не только организационно оформленными, но и скрепленными духовными узами. То, что сегодня нащупываются организационные формы, — радует. Однако повторим еще раз — формальный синтез не гарантирует художественного результата. Чтобы убедиться, что проблемы формирования среды очень сложны, обратимся к одной из последних комплексных работ, выполненных в поселке Калита.
Калита — поселок городского типа, минигород. Четырехэтажная типовая застройка, общественный центр, площадь. Все «как у больших», как в городе. Такова пространственная ситуация, организованная на уровне типового понимания задачи.
Художник В. Задорожный активно включился в работу по трансформации среды из уныло-безликой в окрашенную эмоциями, цветом, пластикой. Он работал честно, с полной профессиональной отдачей. В результате получилась довольно хорошая площадь, замкнутая как кулисой клубом и столовой. Площадь — небольшая, украшенная стелой, обелиском, декоративной стенкой и отчасти витражом (в вечернее время). Есть здесь и бассейн, и плакучая ива, есть скамьи для отдыха и





крупноформатное бетонное покрытие. Этот участок поселка получился хорошо, образовалось некое незапутанное пространство, оснащенное ясной пластической программой.

Во внутренних помещениях Задорожный делает витраж в столовой и декоративную стенку в музыкальной комнате. Витраж хорош своим смелым заполнением внешней плоскости от края и до края, он выразительно озвучивает простенький интерьер столовой. Правда, хотелось бы большей цветовой напряженности, осмысленной загруженности всех участков стены, пусто́ты мешают.

Стенка выглядит менее убедительно. Автор испробовал здесь возможности поливинилацетатных красок на цементном рельефе, опыт состоялся, но дал средние результаты. И все же нужно сказать, что Задорожный в Калите проявил сильное, волевое начало, сумев провести единую комплексную идею на определенном профессиональном уровне.

Но тут следует остановиться для того, чтобы подвергнуть сомнению безошибочность высказанных соображений. Дело в том, что все они верны лишь постольку, поскольку критерием оценок является опыт работы художника в городской среде. Если же́ рассматривать сельскую среду как самоценное достояние, то способы оценок придется существенно менять. Сдвиг эстетических представлений, связанных с селом, произошел на наших глазах. Об этом подробно рассказано в «ДИ СССР» № 3 за 1978 год. Умение извлекать культурные ценности из особенностей именно данной местности, а не переносить механически городские стереотипы на село — поставлено на повестку дня самой жизнью. Калита, с точки зрения новых решений проблем села, демонстрирует достижения вчерашнего дня.

Сегодня для художника возникла увлекательная перспектива созидания на основе познания самобытных культурных основ деревни. Но это впереди.

Завершая беглое знакомство нашего читателя с тем, что сделано за последние годы киевскими монументалистами, попытаюсь очень кратко определить значение пройденного этапа.

Наработано очень много, освоен большой материал. Можно предположить, что этап накопления сил заканчивается. Впереди — формирование художественной программы, которая всегда есть жесткий отбор. Иначе говоря, из области экспериментально-самодеятельной необходимо сделать рывок в область профессионального взаимодействия искусств. Сегодня основания идти на взятие этой высоты у монументалистов Киева уже намечаются.

Не берусь предсказывать, какое место займут их работы в истории советской художественной культуры в целом. Но в общей истории нашего монументального искусства 60—70-х годов многим украинским росписям и мозаикам по праву принадлежит заметное место.

*Фото С. Онанова*





*А. Гайдамака, Л. Мищенко.* Витраж в интерьере института физики. Киев. 1970

*В. Пасивенко* Роспись в интерьере ЗАГСа. Темпера. 1973. Общий вид.

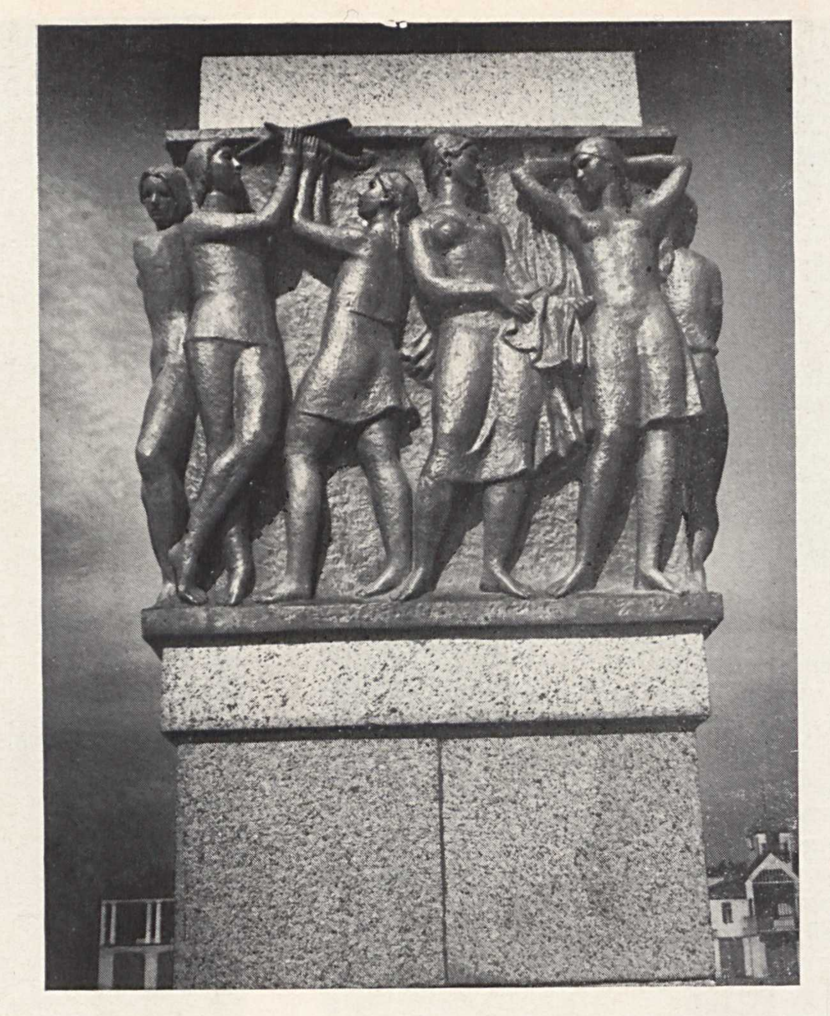
Фрагмент.

*Л. Муравьева* Декоративные игровые композиции во дворе детского сада. Киев. Шамот. 1974.



# Ленинградские художники — городам страны

Татьяна Пострелова,
Варвара Сперанская



*В. Стамов (скульптор), А. Говорковский (архитектор).* Оформление спуска к реке Карповка. Ленинград.

В дни юбилейных торжеств в честь 60-летия Великой Октябрьской революции в Ленинграде открылась первая выставка произведений художников Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР «Искусство — народу».

На этой выставке впервые в единой экспозиции была показана та большая и многогранная работа, которую ведут ленинградские художники по оформлению городской среды,— это памятники, декоративная скульптура и мемориальные ансамбли, решения заводских территорий и цехов, пионерлагерей и общественных интерьеров, диорамы и музейная экспозиция, прикладная графика, уличная афиша и сувенирные изделия, дизайнерские проекты и реставрационные работы. Всего было представлено более 1350 произведений 620 авторов — живописцев, скульпторов, архитекторов, мастеров декоративно-прикладного искусства, дизайнеров, которые трудятся в экспериментальном скульптурно-производственном комбинате, комбинатах живописно-оформительского, графического и декоративно-прикладного искусства.

Важнейшая особенность этой выставки в том, что на ней нет экспонатов, которые готовились специально к данному показу. Все, что представлено, выполнено по заказам различных предприятий и организаций как Ленинграда, так и других многочисленных городов и поселков страны, и является органичной частью реальной предметно-пространственной среды, в которой живут, трудятся и отдыхают советские люди.

Каждый проект связан с конкретным заданием и является своеобразным законченным произведением, но в то же время есть ряд позиций, которые объединяют работы ленинградских архитекторов, художников и дизайнеров. Среди них главная — комплексный подход к проектированию любого архитектурно-художественного организма — в единстве его социальных и идейно-художественных задач, в связях конкретного решения со всем окружающим пространством, в тщательном продумывании целого и отработки деталей. Это касается как области градостроительства, архитектурно-скульптурных ансамблей, так и внутренних пространств зданий.

Выставка раскрывала колоссальный объем работы, стоящий за осуществленным проектом,— от поисков художественного решения в пределах всего города до разработки частных узлов и фрагментов, показанных в чертежах, рабочих моделях, макетах и фотографиях с натуры.

Ленинградскими скульпторами и архитекторами созданы многие значительные памятники и мемориальные ансамбли, в которых запечатлены исторические события нашей эпохи, великие деятели революции. Дух высоких идейных устремлений, большую пластическую культуру несет в своих произведениях ленинградская школа ваяния. Это памятники В. И. Ленину в Московском Кремле (скульптор В. Пинчук, архитектор С. Сперанский), в Дрездене (скульптор Г. Ястребенецкий, архитекторы С. Михайлов, В. Волонсевич), в Свердловске (скульптор В. Пинчук, архитекторы С. Сперанский, В. Хотин), монумент Героическим защитникам Ленинграда на площади Победы в Ленинграде (скульптор М. Аникушин, архитекторы С. Сперанский, В. Каменский), памятник Легендарной тачанке в Херсоне (скульпторы Ю. Лоховинин, Л. Михайленок, А. Родионов), героям-комсомольцам в Гатчине (архитектор В. Васильковский), ансамбль Зеленого пояса Славы, выполненный многочисленным коллективом ленинградских архитекторов и скульпторов. Это работы А. Кочукова, А. Игнатьева, Л. Эйдлина, В. Стамова, В. Рыбалко, Е. Николаева, Г. Ястребенецкого, М. Литовченко.

Связывая многие скульптурные решения, представленные на выставке, с насущными архитектурно-художественными проблемами, нельзя не отметить возрастающее стремление пластического искусства занять полноправное место в осуществлении важнейших задач художественной организации городской среды.

Экспозиция выставки включала в себя примеры «каменного монументализма» — декоративную, аллегорическую, символическую скульптуру. К сожалению, многие из этих работ пока еще только в эскизах, рабочих моделях, творческих предложениях художников и архитекторов. Но они создают широкую универсальную основу для творческого синтеза в русле современной архитектуры, утверждают необходимость восстановления частично утраченного в ходе индустриализации строительства союза зодчества и ваяния. Доказательство тому — демонстрирующиеся на выставке фотографии работ для города Навои, которые показывают результат труда талантливых мастеров, сумевших добиться органичной взаимосвязи скульптуры и архитектуры (скульптор Б. Свинин, архитекторы А. Коротков, Г. Гончаров, И. Орлов, Т. Сафонова).

Особенно радуют удачные примеры включения декоративной пластики в городской пейзаж Ленинграда. Среди

*Г. Додонова*
Декоративная скульптура «Нева». Ленинград.



них — скульптурное оформление спуска к реке Карповке (скульптор В. Стамов, архитектор А. Говорковский), рельефы на пилонах путепровода (скульптор Л. Михайленок). Подобные произведения не только поддерживают высокую пластическую традицию нашего города, но и развивают ее на новой основе. Многие творческие предложения, показанные на выставке, еще ждут своего практического воплощения. Таковы, например, выразительные, несущие декоративное и образное начало работы молодых скульпторов Г. Додоновой и Р. Красницкого. К сожалению, новой декоративной скульптуры в Ленинграде устанавливается еще очень мало, в то время как развертывающееся садово-парковое строительство и растущие новые жилые районы нуждаются в художественно-пластическом обогащении. Потенциальные силы ленинградских скульпторов очень значительны и они могли бы быть реализованы не только в условиях выставочной экспозиции, но и в реальной городской среде, как в родном городе, так и по всей стране.

С успехом решается задача размещения декоративной скульптуры и живописи в пространстве, сочетания ее с ландшафтом и архитектурой в комплексной работе по художественному оформлению и благоустройству пионерского лагеря «Прометей» (архитектор Г. Манукян, скульпторы Ц. Симонян, Г. Баграмян, Г. Додонова). Привлекают созданные для «Прометея» живописные работы — жизнерадостные, напоенные цветом, несущие большой эстетический и познавательный смысл (художники В. Писарев и О. Кузнецов).

Идее гармоничной организации внешнего и внутреннего архитектурного пространства подчинена работа над проектом пансионата «Нева» в городе Алушта (архитекторы А. Тевьян, В. Каплунов, художники В. Явшиц, Л. Авидон, А. Бочкарев, В. Першин). В едином ансамбле здесь слиты архитектура, изобразительное искусство и ландшафт, образуя благоприятные условия для отдыха.

Одной из проблем, которая также выдвигается жизнью и настойчиво требует решения, является разработка и осуществление проектов комплексного архитектурно-художественного оформления территорий заводов. Наиболее интересной попыткой в этой области является проект оформления Кировского завода, предложенный Ю. Детинкиным, Б. Робенко, В. Чернявским. Пространственная композиция внутризаводской территории, включающая элементы наглядной агитации и произведения декоративного искусства, тщательно выполненное благоустройство с системой цветников, скамей, активная колористическая гамма позволяют сочетать эстетические и идеологические черты, усилить воспитательную роль окружения.

Среди показанных на выставке работ значительный интерес представляют художественные разработки интерьеров общественных зданий, выполненных как для Ленинграда, так и для многих других городов Советского Союза. Широко экспонированные фотографии, проекты, эскизы интерьеров раскрывают деятельность ленинградских архитекторов и художников-проектантов в этой области, выявляя как достижения, так и слабые стороны их работы.

Ценна комплексная идея подхода к проектированию интерьеров, свойственная работе ленинградского Художественного фонда, стремление выполнить объект целиком — от стадии проектирования до исполнения в материале всего художественного убранства.

В большинстве случаев задачи функциональной сущности и художественного облика интерьеров решаются ленинградскими художниками в единстве, при разумном применении отделочных материалов, освещения, мебели, декора. Но подчас интерьеры страдают излишней перегрузкой декоративными элементами, многие из них лишены четкой организации пространства, ясности художественной концепции.

Удачную форму воплощения синтез декоративных искусств нашел в интерьере Зала свадебных торжеств на проспекте Мориса Тореза (художник А. Скрягин), где глубоко продуманная партитура художественного убранства утверждает рождение нового советского обряда. Введение произведений декоративного искусства, решенных остро и оригинально, таких, как гобелены Н. Журавской, люстры А. Скрягина, резьба по дереву В. Ставницера, станковая живопись В. Батенина, определяют главные эмоциональные черты интерьера — праздничность и торжественность.

Выставка убеждает, что возможности художественных решений интерьеров чрезвычайно многообразны.

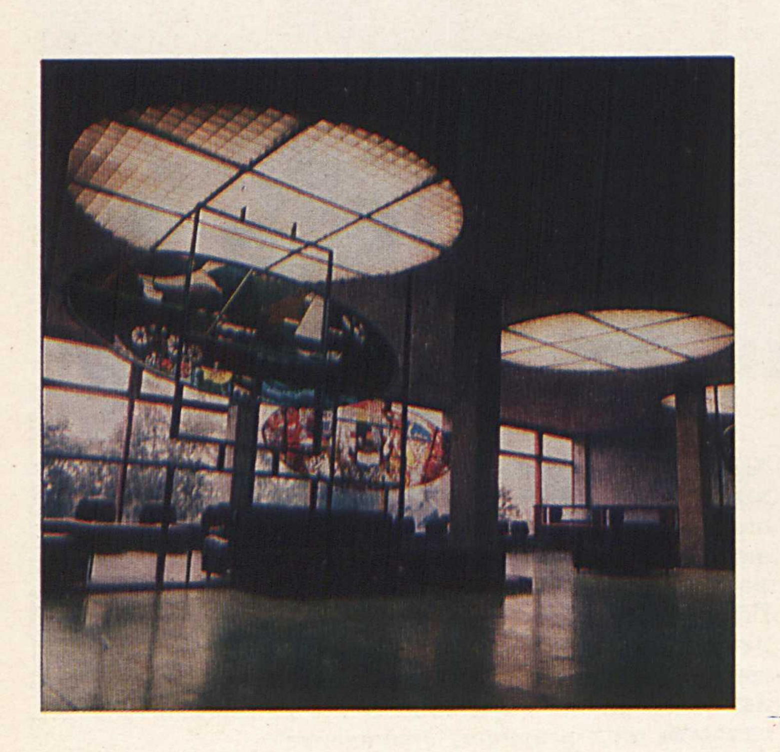
Деликатно, с глубоким знанием архитектуры прошлого века и тактичной ее трансформацией реконструированы и красиво оформлены интерьеры служебных помещений Управления Северо-Западного речного пароходства (художник В. Шульмейстер). Интересна работа по созданию интерьера пивного бара ресторана «Метрополь» (архитектор

Ф. Романовский). Отрадно, что автор выдержал единый декоративный мотив во всех деталях помещения: от дверной ручки до драпировок, люстр, керамических изделий.

Многие интерьеры не только функционально целесообразны, но и художественно значимы благодаря высокой профессиональной культуре и мастерству, с которыми выполнены вводимые в них произведения декоративного искусства. Таковы художественные решения ресторана «Горняк» (художники Д. Городецкий, Н. Садовский) и «Кавказ» (художник Д. Городецкий) в Норильске, в которых достигнуто взаимодействие строго отобранных композиционных элементов, ставших



*Е. Ротшильд*
Декоративное текстильное панно. Ресторан гостиничного комплекса «Волга». Кострома.



*Е. Серов, Е. Ротшильд (художники-проектанты)*
*Ю. Билибин, А. Заславский (витражи).*
Вестибюль гостиничного комплекса «Волга». Кострома.



*Ю. Сасонов (архитектор),*
*Н. Нарциссов,*
*О. Зверлин,*
*Г. Потехин (люстра),*
*Т. Воронецкая (ткань).*
Зал ресторана «Океан». Ленинград. 1975.

смысловым акцентом интерьера и организующих его внутреннее архитектурно-художественное оформление.

Впервые на выставке широкая общественность могла ознакомиться с такой своеобразной отраслью деятельности художников ленинградского Худфонда, как архитектурно-художественное оформление интерьеров кораблей. Атомоходы «Сибирь», «Арктика» несут в своих салонах рассказ-выставку о ленинградских мастерах искусства — живописцах, скульпторах, керамистах, художниках стекла, металла, дерева, текстиля (руководитель авторского коллектива — художник К. Петров-Полярный, художники С. Березовская, В. Васильковский, В. Иванов, Л. Королюк, А. Совлочков, Л. Успенская). Выполняя просветительскую и эстетическую функции, работы художников создают высококомфортную среду, рождают ощущение праздничной приподнятости. Таким образом не только советская наука, техника, производство, доблесные качества советского человека покорили Северный полюс и водрузили там наш стяг, но и советское искусство достигло далеких северных широт.

Заслуживает внимания интерес ленинградских архитекторов и художников к сохранению национальных традиций, творческому развитию и романтическому преломлению их в современном проектировании и оформлении интерьеров. В лучших решениях авторам удается уйти от шаблонно-стилизованных приемов и найти свою трактовку национальной темы. Так, можно считать удачным включение в уникальный исторический ансамбль старого Петербурга новых помещений ресторана «Аустерия» (проектант Р. Плетнева), расположенного в Петропавловской крепости. Дух архитектуры петровского времени передан в декоративном убранстве его интерьеров: высокопрофессиональных изделиях из кованого металла (художник В. Смирнов), гобеленах, выполненных изящно, с выдумкой и вкусом (художники Г. Натаревич, И. Терехова), расписных фаянсовых светильниках, исполненных в комбинации с металлом (художники К. Олевская, И. Ларионова, В. Смирнов).

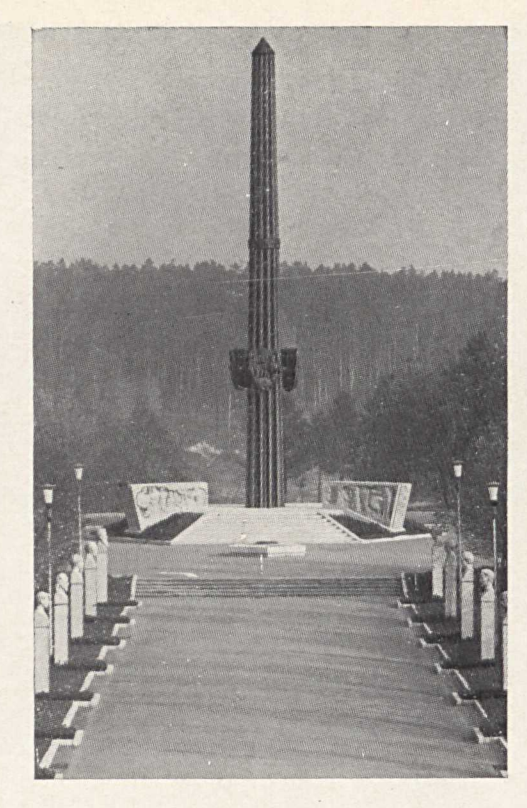
Удачна работа творческого содружества молодых и маститых архитекторов и художников (Ф. Романовский, В. Петров, А. Кожухов, В. Горин, В. Киселев) — ресторан «Кронверк». Представленные как стилизованные

*Г. Натаревич, И. Терехова*
Гобелен для кафе «Аустерия». Ленинград.





*А. Скрягин (художник-проектант).*
Зал свадебных торжеств на проспекте Мориса Тореза. Ленинград.



*В. Стамов, Л. Михайленок (скульпторы), В. Васильковский (архитектор).* Декоративный ансамбль «Красная Талка» Иваново-Вознесенск.



*М. Щеглов* Мемориальный памятник у института им. Лесгафта. Ленинград.



*В. Рыбалко* «Утро» Ленинград.

варианты помещений старинного корабля, его интерьеры отличаются высоким профессионализмом исполнения и неистощимой выдумкой. Поиски «достоверности» приводят авторов к широкому использованию специфических элементов убранства — тяжелой мебели на цепях, деревянных тяг потолков, отделки мореной древесиной, манильским канатом, а также многих декоративных предметов. В данном случае стилизация оправдана решением не формальных, но образных задач — органическим слиянием содержания архитектурно-художественного убранства внутренних пространств с исторически сложившейся уникальной частью старого города. Однако, нельзя, не отметить некоторую перегруженность интерьера разнообразными декоративными формами, что лишает его цельности и ясности восприятия.

Иной путь избирают авторы интерьера ресторана «Бригантина», где аромат старины, романтическое настроение, «жюльверновский» дух создается решенными в современных формах декоративными элементами: композициями из металла, гобеленами, переливающимися жемчужным колоритом росписями на тему морских просторов, бегущих по волнам шхун и парусников. (Руководитель авторского коллектива — художник-проектант Г. Гватуа, художники — Л. Немцов, С. Сорокин, А. Евменов, Г. Евменова, В. Моисеева, Г. Израилевич, В. Шелкова). Необычна и пространственная скульптурная композиция, посвященная Петру I, наполненная энергией и юмором (художник А. Задорин).

Своеобразно и остро звучит использование фольклорных мотивов в интерьерах гостиничного комплекса «Волга» в Костроме (архитекторы Е. Серов, Е. Ротшильд). Звонкий, радостный малиновый цвет, любимый и воспетый русским народом, вводится в ткань и другие предметы убранства. Оригинально и очень выразительно решены осветительные приборы (художники Ю. Мунтян, М. Колосова-Лисовская и др.).

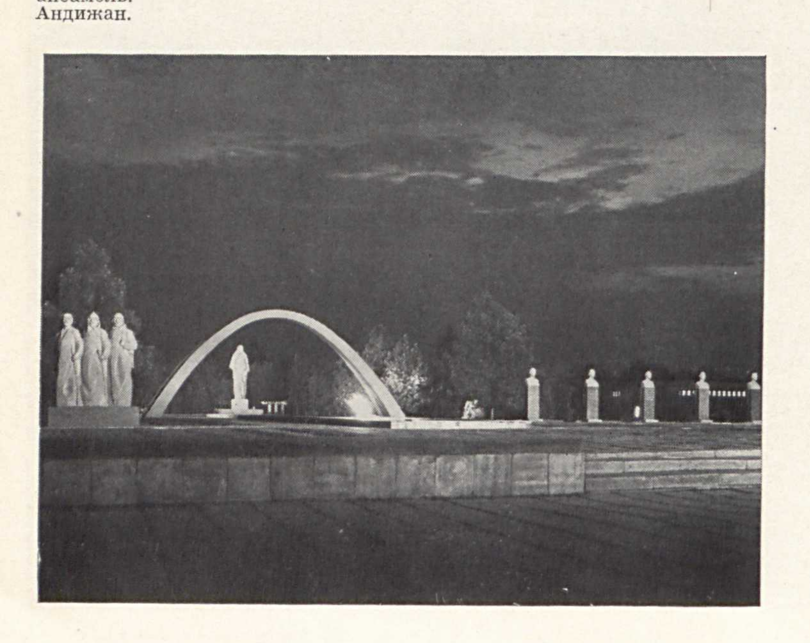
Присутствие личности художника дает нам возможность общения на выставке с вещами нестереотипными, своеобразными, отличными одна от другой, но едиными в своем стремлении не только служить людям, но и радовать их. И пример тому — изделия, выполненные по заказу Балтийского завода. Балтийский завод — весь его славный трудовой коллектив — любители и ценители искусства. Обширен проводимый под эгидой завода комплекс музыкальных мероприятий, к которому привлекаются и художники. Живописцы оформляют и помогают раскрыть смысловое содержание музыкальных произведений, мастера камня и металла создают уникальные декоративные вымпелы — призы, которыми слушатели награждают исполнителей (художники К. Петров-Полярный, Л. Воробьева).

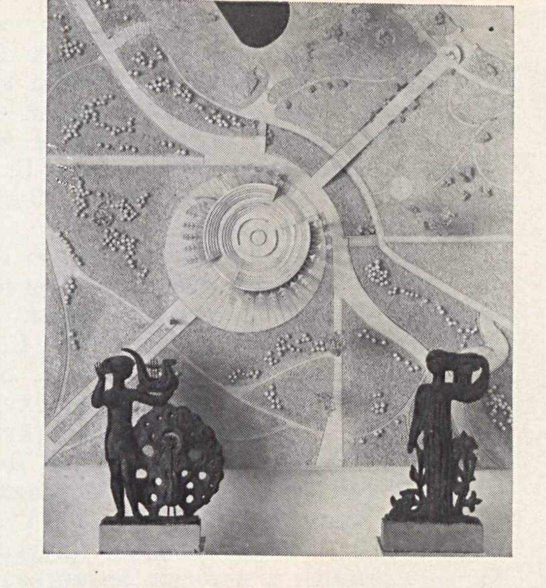
Ленинградская практика раскрывает чрезвычайно широкое и многообразное участие декоративного искусства в организации интерьера. Здесь разные жанры и материалы — текстиль, дерево, стекло, металл и, конечно, керамика. Остро по форме, с чувством юмора выполнены керамические вставки «Наездники» (художники Н. Капелян, Г. Капелян) для помещений чебуречной на Суворовском проспекте в Ленинграде. Очень красива декоративная композиция М. Копылкова для музыкального зала ресторана «Октябрьский». Особую ноту праздничности вносят изделия из металла, выполненные в сложной технике ковки и литья.

Однако нельзя не отметить, что стремление некоторых авторов использовать в одном помещении многие приемы — интенсивную окраску стен и пола, рельефы и росписи, ткани, керамику, декоративные тарелки, — ведет к украшательству, а не формированию интерьера, лишает пространство художественной цельности и образной ясности. Удачны лишь те решения, в которых декор понимается как необходимая деталь, вытекающая из общего композиционного строя внутреннего пространства, где вкус художника, чувство меры проявляется в хорошо найденных пропорциях, умелом освещении, тактичном использовании цвета. Работы, представленные на выставке, доказывают, что необходим высокий уровень не только уникальных художественных произведений, но и всех видов архитектурно-художественного декора и убранства массового изготовления, включая элементы подвесных потолков, мебель, светильники, дверные ручки и т. п. Лишь при наличии высокого качества индустриального дизайна возможно достижение подлинной законченности интерьера, так же, как и острой образной его выразительности.

Именно поэтому привлекает и заслуживает внимания показанная на выставке (к сожалению, в очень небольшом объеме) работа дизайнеров, ядро которых составляет молодежь, сплоченная художником старшего поколения Н. Нарциссовым. Созданные ими модели промышленных изделий отличаются красотой инженерной мысли, четким выявлением функции предмета художественными средствами. Хочется, чтобы ленинградские дизайнеры включили в сферу своего внимания и элементы

*Е. Николаев* Монументально-декоративный ансамбль. Андижан.









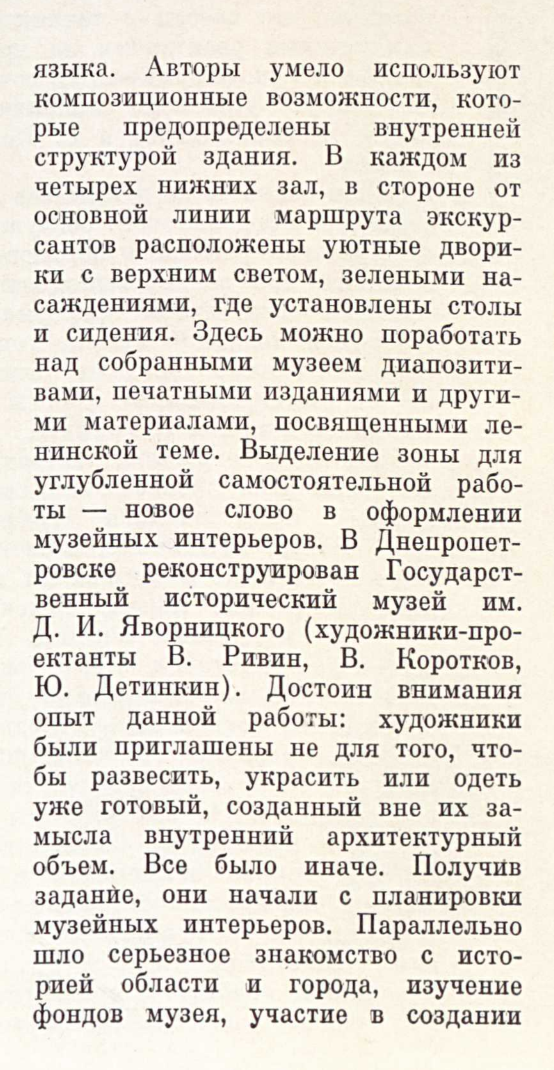


архитектурного декора и убранства. В разделе «Музейно-выставочные работы» прослеживается сложный процесс творческого создания такого многофункционального художественного организма, как музей. Художник, архитектор, дизайнер — полноправные соавторы научных сотрудников при рождении постоянных и временных музейных экспозиций. Их задача — создать впечатляющий образ той эпохи, той темы, которую отражает музей, не нарушая колорита передаваемого периода, но в современной исторической трактовке, способствовать формированию наиболее благоприятной эмоциональной среды для воздействия экспонатов на посетителя. Художник как сценограф, вживаясь в эпоху, должен рассказать минимальными средствами о многом и передать дух времени, не забывая ни на минуту об огромной идейно-воспитательной функции экспозиции.

В ленинградском филиале Центрального музея В. И. Ленина (художники Л. Маца, В. Кирюхин, В. Стримайтис, В. Герасимовский) изобразительно по-новому решен рассказ о жизни Владимира Ильича Ленина.

Смысловое содержание образно раскрывается художниками через цвет. Волнующий красный тон разлит по залу, посвященному зарождению марксизма: он и в окраске стен, и в мягких драпировках, на которые монтируются портреты, и в освещенных страницах «Манифеста». Контрастом, смысловым и эмоциональным, является зал, рассказывающий об эпохе реакции: серый цвет своей суровой минорностью подчеркивает тяжесть времени. В светлых тонах, жизнеутверждающих, радостных решен зал, связанный с детством Владимира Ильича, рассказывающий о большой дружной семье Ульяновых. Так, приемы экспозиции настраивают зрителя на определенный эмоциональный лад.

Ленинградские художники принимают участие в формировании первого в Азии крупного, тематически многогранного музея В. И. Ленина. Этот музей создается в Монгольской Народной Республике, он посвящен жизни и деятельности вождя мирового пролетариата, посвящен Монгольской народно-революционной партии, дружбе советского и монгольского народов. Монгольские специалисты построили величественное многоэтажное здание в центре Улан-Батора, а художественное формирование экспозиции было поручено советским архитекторам-художникам В. Короткову и В. Ривину. Возможность совместной работы с монгольскими архитекторами на стадии разработки внутренней планировки будущего музея предопределила рождение функционального и образно-самобытного решения. Архитектура интерьеров идет от экспозиции, в основе ее — целенаправленная демонстрация памятников с использованием не только декоративно-оформительских приемов, но и конструктивных средств, с учетом цвета и фактуры облицовочных материалов и других элементов архитектурного



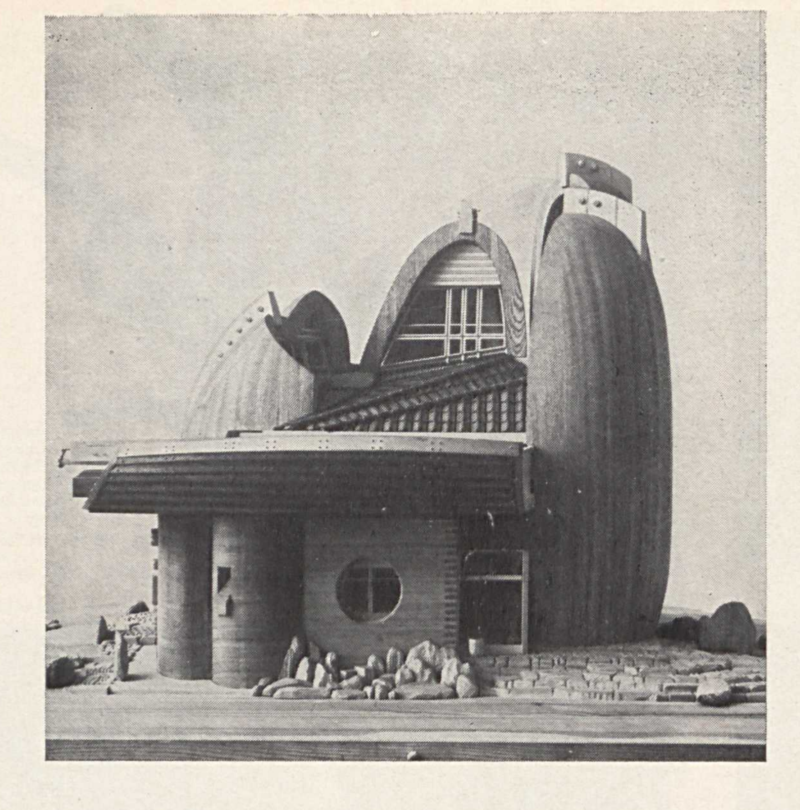
языка. Авторы умело используют композиционные возможности, которые предопределены внутренней структурой здания. В каждом из четырех нижних зал, в стороне от основной линии маршрута экскурсантов расположены уютные дворики с верхним светом, зелеными насаждениями, где установлены столы и сидения. Здесь можно поработать над собранными музеем диапозитивами, печатными изданиями и другими материалами, посвященными ленинской теме. Выделение зоны для углубленной самостоятельной работы — новое слово в оформлении музейных интерьеров. В Днепропетровске реконструирован Государственный исторический музей им. Д. И. Яворницкого (художники-проектанты В. Ривин, В. Коротков, Ю. Детинкин). Достоин внимания опыт данной работы: художники были приглашены не для того, чтобы развесить, украсить или одеть уже готовый, созданный вне их замысла внутренний архитектурный объем. Все было иначе. Получив задание, они начали с планировки музейных интерьеров. Параллельно шло серьезное знакомство с историей области и города, изучение фондов музея, участие в создании музейно-экспозиционного плана. Все это способствовало наиболее рациональному решению каждого зала в отдельности и всего музея в целом. Цвет, свет, музейное оборудование, элементы искусства (стенная и станковая живопись, скульптура, гобелены) подчеркивают каждый раз эпоху, о которой идет речь, и в то же время связывают ее с современностью.

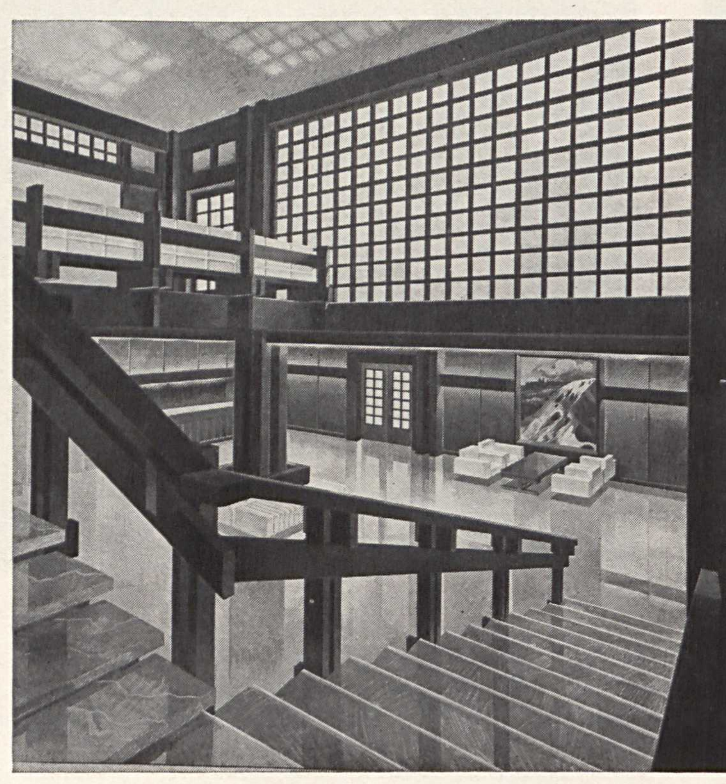
Музей А. В. Суворова в Ленинграде, построенный в начале XX века, и в своем экстерьере и интерьере отражающий сложные стилистические тенденции того времени, ставил перед художниками не простую задачу. Авторы И. Богатырев и Г. Коган, построив лаконичные, четкие стенды, помогают зрителю отвлечься от псевдорусских мотивов и сосредоточить внимание на экспонатах, раскрывающих страницы военного прошлого русского народа. По этому же принципу построена экспозиция Центрального военно-морского музея (художник И. Оминин). Самые разные по содержанию и образной трактовке музеи созданы и переоборудованы художниками. Это и музей в Старой Ладоге (художники А. Скрягин и Г. Галумов) — рассказ о немеркнущей славе защитни-

*Г. Манукян, Ц. Симонян, Г. Баграмян, Г. Додонова*
Пионерский лагерь «Прометей». Фрагмент экспозиции выставки. Ленинград.

*В. Писарев, О. Кузнецов*
Роспись зала в пионерском лагере «Прометей» (два фрагмента).

*Р. Красницкий*
Декоративная скульптура «Прометей».





*Б. Фабрицкий, И. Шмелев*
Музей комбината тары. Макет. Ленинград.

*Ю. Детинкин, В. Чернявский, Б. Робенко, Л. Голосун*
Турбаза в поселке Лосево.

*В. Кирюхин*
Объемные плакаты по технике безопасности.




ков Ленинграда, и Государственный этнографический музей с его богатейшими коллекциями плодов труда и культуры народов советской страны, и проект Музея истории милиции Ленинграда (художник Б. Чубанов), подготовленный к 60-летию Советской милиции.

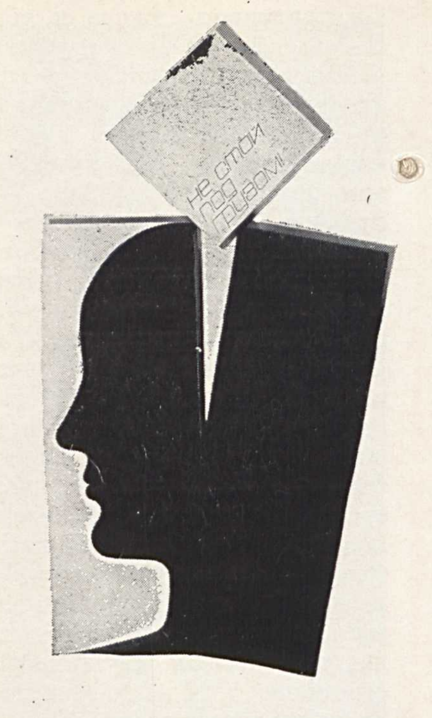
Можно выделить в отдельную группу музеи, посвященные деятелям русской истории и культуры: Петровский домик (художник Ф. Беренштам), Лицей (художники И. Билибин, Л. Хазин), Приютино (художник А. Скрягин), Тарханы (художник В. Гаврилов), музей В. Достоевского (художники Т. Воронихина, А. Ларионов, архитектор В. Гусев), музей Ф. Шаляпина (художник Г. Коган), в которых ленинградские художники воссоздают эпоху, не забывая о современном отношении к тому или иному историческому факту.

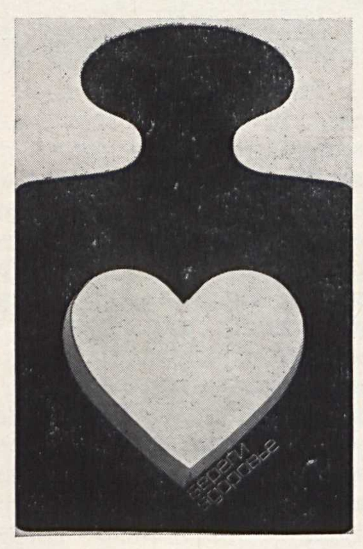
Плакаты-информации о выставках и сами выставки, созданные на графическом или фотоматериале — особый жанр в музееведении, который используется дирекцией выставок и панорам и многими музеями нашей страны.

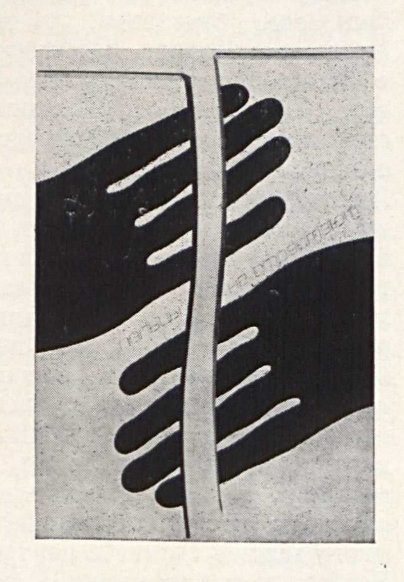
Листы плакатов — политических, культурно-просветительных, торгово-рекламных, а также афиши театральных постановок, кинофильмов, концертов и цирковых программ как слагаемые городского ансамбля — не забыты художниками и выполнены на высоком профессиональном уровне.

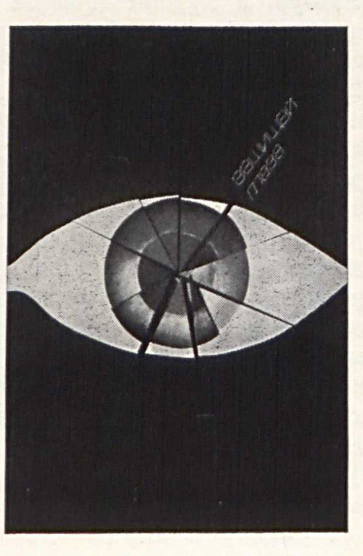
Плакаты по технике безопасности, рассматриваемые как элементы окружающей среды, убедительны и активны в своем воздействии. Выделяются объемные конструктивные листы художника В. Кирюхина, посвященные охране здоровья и жизни каждого, кто связан с техникой, с химическими реактивами на производстве и т. п. Запоминаются сочные по цвету, условные, лаконичные листы В. Стримайтиса и Е. Пантелеева.

И рядом очень четко найденные эмблемы для сфер бытового обслуживания, условно решенные портновские ножницы или зонты, выполняющие функцию визуальной информации, доступной каждому жителю города. Самостоятельные разделы выставки — реставрационные работы художников, станковая графика, диорамно-макетные работы, театрально-декорационные произведения сценографов, промышленная графика. Многоцветье, многотемье, воплощенное в материале, представляют миллионные тиражи марок, спичечных этикеток, конфетных коробок, конвертов для пластинок, всевозможные другие упаковки, которые в своем большинстве отвечают требованиям красоты, удобства, экономичности, доступности в расшифровке символов и знаков. На выставке мы видим, что художников больше всего волнует вопрос применения и использования цвета, соотношения цветовых пятен. Но к активным факторам, влияющим на восприятие, художники относят и орнаментальные мотивы, повторения, ритмиче-

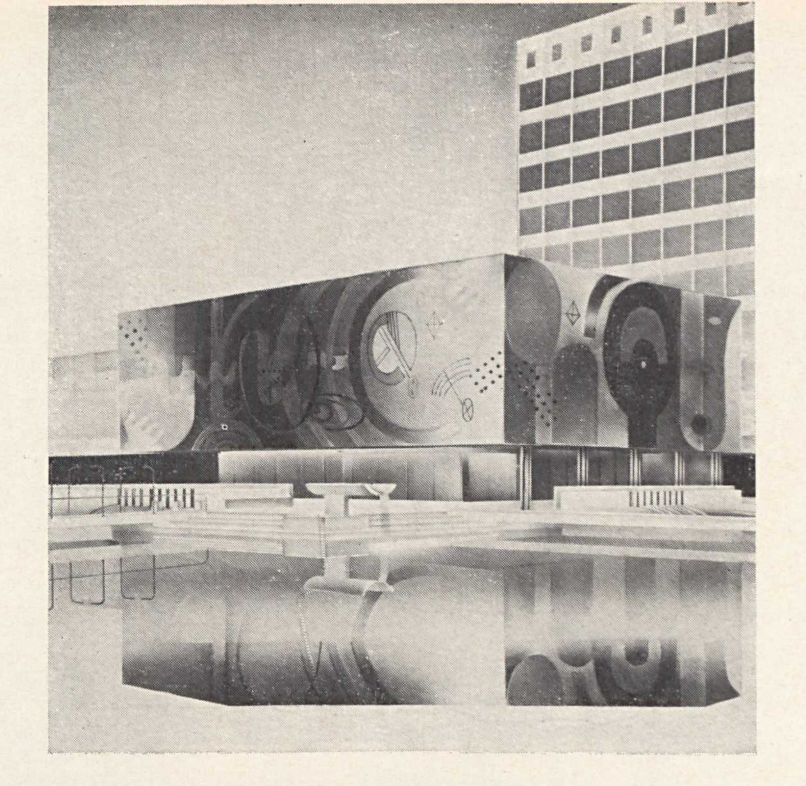


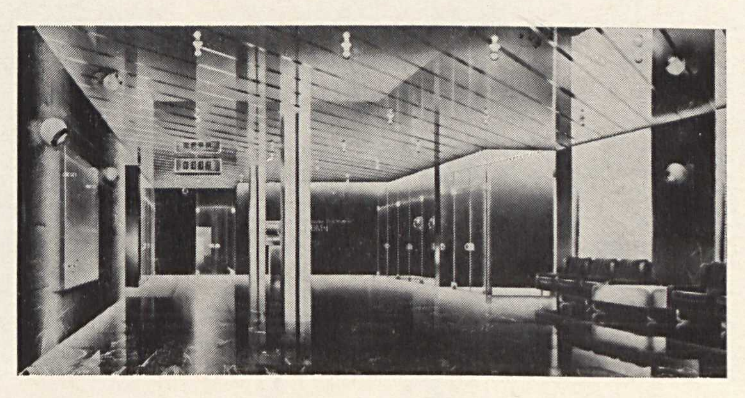


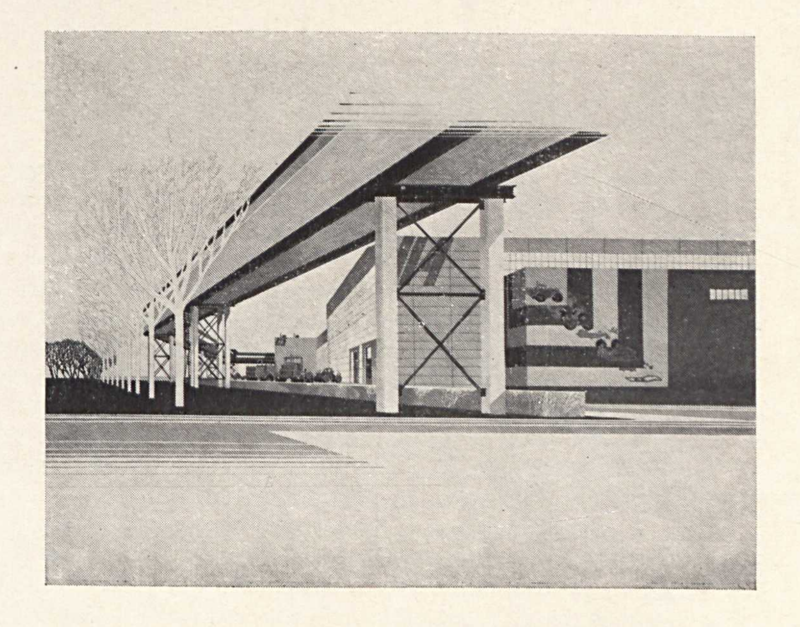


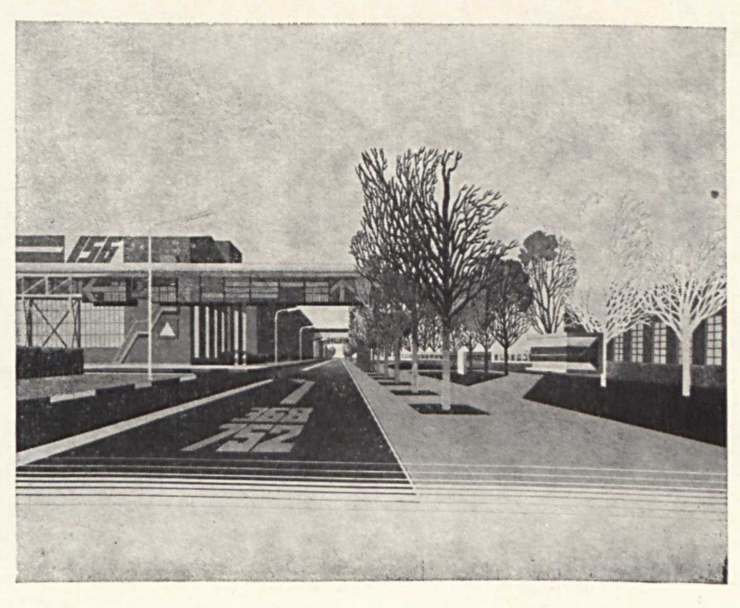


ские кружения, следование форме или контрастные противопоставления ей.
Жаль, что многие интересные проекты художников в разных областях промышленной графики еще не получили воплощения в массовых тиражах.
Экспозиция, представляющая станковую графику, вскрывает сложные и не до конца решенные моменты. Этот вид продукции графического комбината предназначен для жилой и общественной среды, для привнесения в нее как идейного, так и декоративно-художественного смысла. Отличаясь по сути своей от произведений графики, созданных для выставок и не подлежащих тиражированию, работы графиков Худфонда являются массовым видом искусства. Следует отметить высокий профессиональный уровень таких работ, как пейзажи А. Ушина, В. Звонцова, О. Почтенного (виды Ленинграда), В. Судакова (виды Байкала), В. Тамбовцева (ленинградские пейзажи), натюрморты Г. Молчанова, А. Костровой, жанровые листы А. Данилова, В. и Л. Петровых, В. Сердюкова, А. Пахомова, В. Ветрогонского, историко-революционные листы В. Шевченко, С. Болдаря, Д. Боровского, А. Харшака, Н. Лямина, сказки А. Якобсона и О. Давыдовой.
Тем не менее во многих работах увидели мы на выставке вялость, монотонность и подчас низкий технический уровень, оторванность замыслов художника от утилитарной и художественной функции их произведений, призванных обогатить, современную жилую и общественную среду. Быть может, графическому комбинату следует отказаться от инерции облегченно декоративного стиля, который порой становится штампом, «омолодить» эстампы, по-новому взглянув на проблемы комплексного оформления интерьеров средствами художественной графики. Здесь следует оговориться, что в магазинах и художественных салонах такого крупного города, как Ленинград (а уж что говорить о периферийных городах!) мы не увидим и этой массовой тиражной графики. Так что, как вопросы качества, так и количества в этой области стоят достаточно остро.
Проблема комплексного архитектурно-художественного проектирования является сегодня одной из самых острых. Становится очевидным, что забота об удовлетворении духовных запросов населения, о создании лучших условий труда, быта, отдыха связана с созданием не только утилитарной, но и эстетически совершенной среды, окружающей человека, в которую входят монументальная и станковая живопись, графика и скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, малые архитектурные формы, средства наглядной агитации и многое другое.
Художники Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР, понимая актуальность данной проблемы, говорят делами своими, что ее нужно и можно решать.







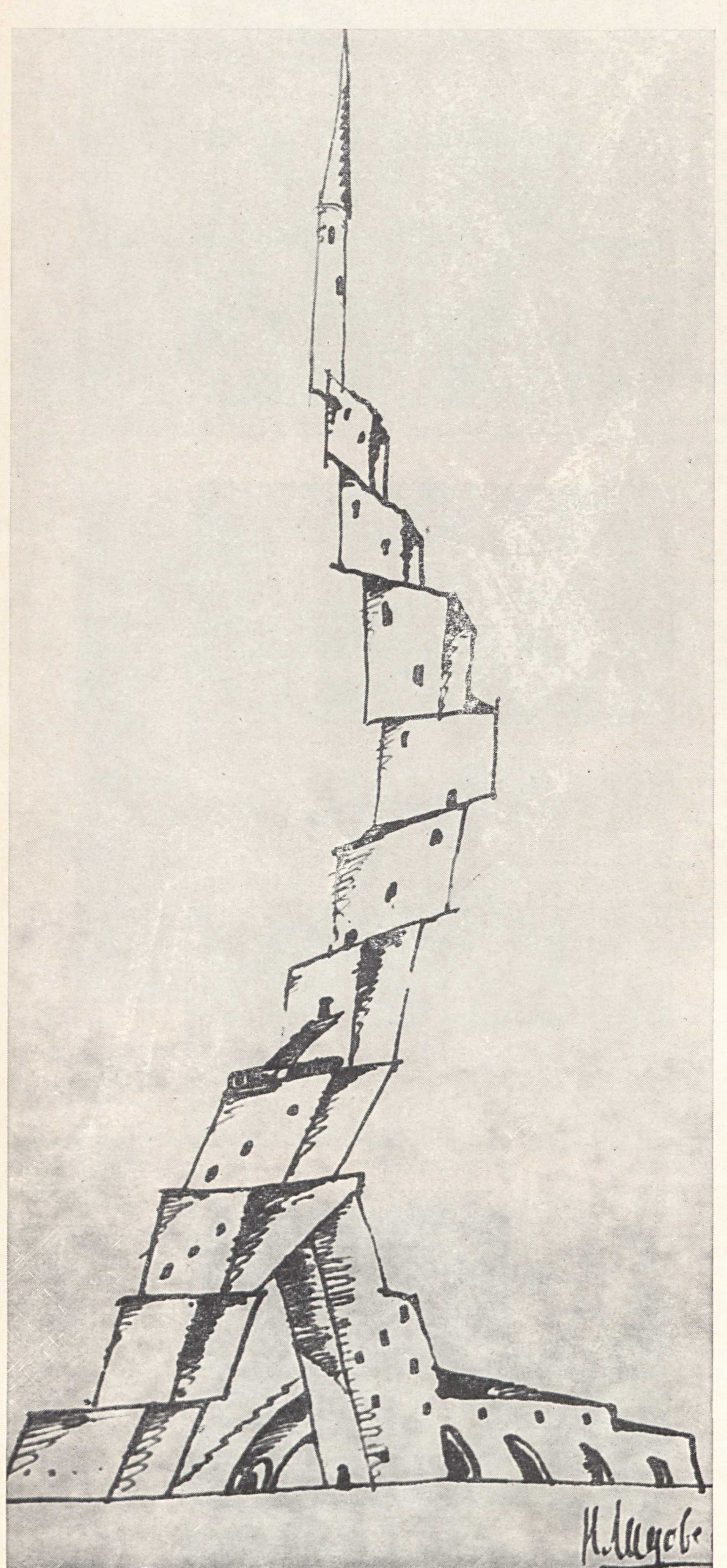


*В. Каширин, А. Аникин (художники-проектанты)* Оформление территории завода и интерьер административного комплекса завода.

*Ю. Детинкин, Б. Робенко, Н. Чернявский (художники-проектанты)* Оформление территории Кировского завода (два фрагмента). Ленинград.

# Живскульптарх

Селим Хан-Магомедов



Многое в архитектурных поисках послереволюционных лет еще не исследовано в достаточной степени и не введено в научный обиход. Одним из таких неизученных, можно даже сказать, загадочных для историков советского искусства явлений, был Живскульптарх — комиссия по разработке вопросов живописно-скульптурно-архитектурного синтеза. Пожалуй, это один из немногочисленных случаев, когда активно работавшая (и теоретически, и практически) творческая организация фактически не оставила о себе почти никаких следов на страницах печати. Однако несмотря на кратковременность работы Комиссии (всего около года) результаты ее деятельности были весьма впечатляющими [1].

В ряде государственных и частных архивов (в том числе в архивах членов Живскульптарха — Б. Д. Королева, В. Ф. Кринского, Г. М. Мапу, А. М. Родченко) к настоящему времени удалось выявить по меньшей мере более двух третей всех, когда-либо существовавших, материалов Живскульптарха [2]. Выявленные материалы позволяют составить довольно полное представление об этой организации — одном из центров творческого взаимодействия архитекторов, художников и скульпторов.

*

В мае 1919 года при Скульптурном подотделе ИЗО Наркомпроса была создана Комиссия по разработке вопросов скульптурно-архитектурного синтеза (Синскульптарх).

В Комиссию входили: один скульптор — Б. Королев (председатель Комиссии) и семь архитекторов — С. Домбровский, Н. Исцеленов, В. Кринский, Н. Ладовский, Я. Райх, А. Рухлядев, В. Фидман.

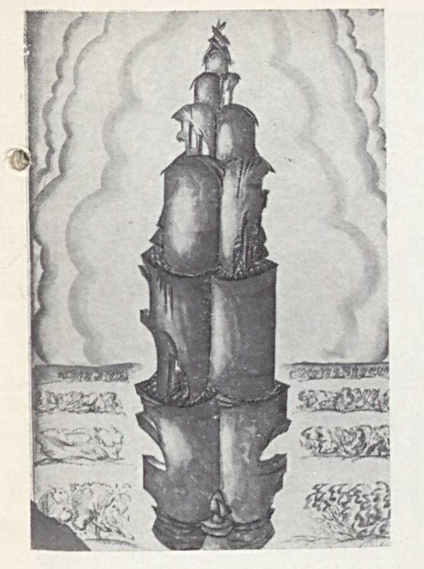
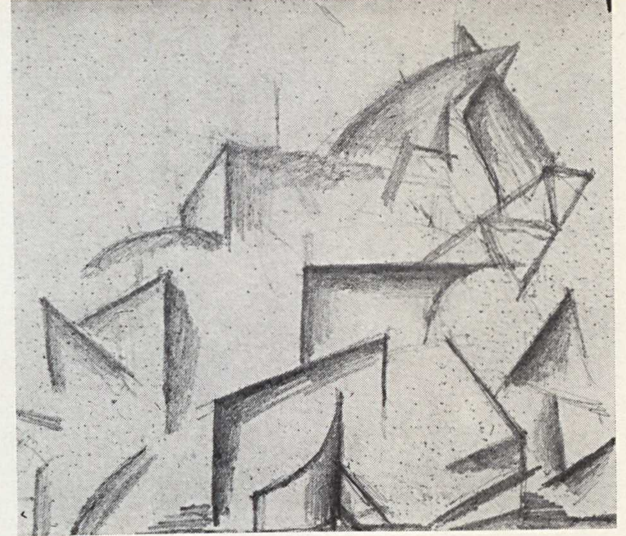
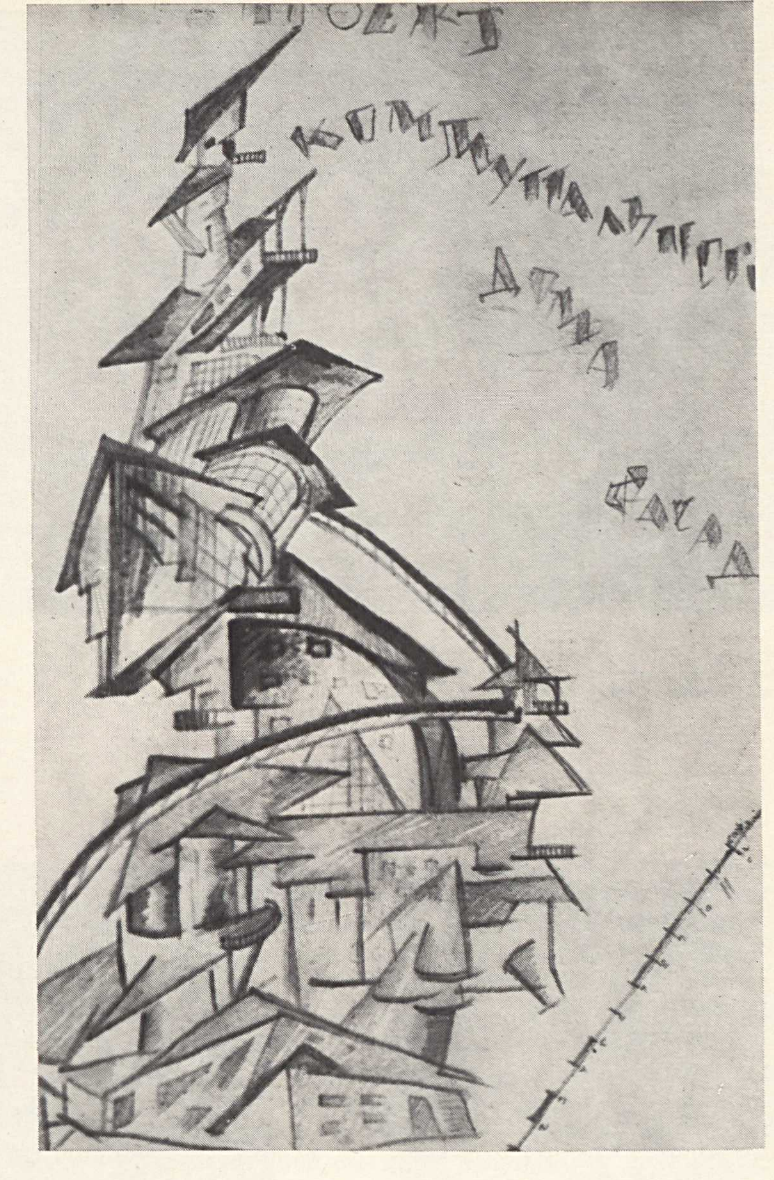
Идея создания Комиссии, очевидно, была навеяна общими задачами ленинского плана монументальной пропаганды. Этим объясняется и то обстоятельство, что хотя большинство членов-учредителей Комиссии были архитекторами, она была создана не при Архитектурно-художественном отделе, а при Скульптурном подотделе отдела ИЗО Наркомпроса.

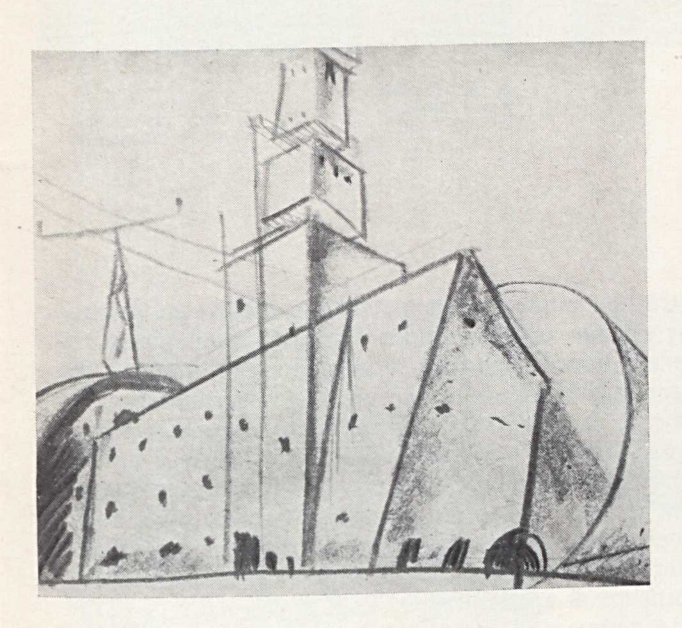
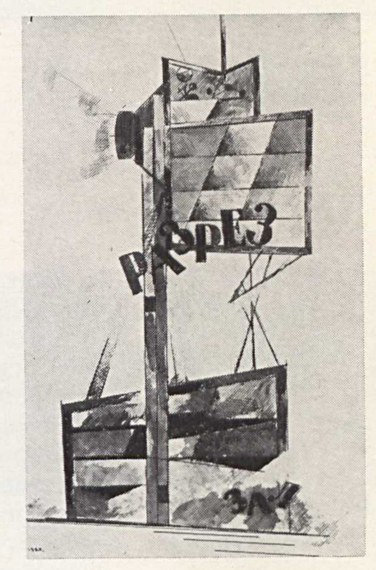
Комиссия при ее образовании рассматривалась как некий творческий и теоретический центр разработки проблем монументальной пропаганды средствами архитектуры при содружестве с изобразительным искусством. Подобное направление ее работы отвечало и стремлениям молодых архитекторов, которые искали новых путей в области формообразования в контактах с представителями изобразительного искусства.

Конечной целью своей деятельности Комиссия ставила синтез всех пространственных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры), хотя первоначально ее члены занимались лишь разработкой вопросов скульптурно-архитектурного синтеза.

Творческая часть работы членов Синскульптарха на этом первом этапе состояла в разработке эскизов экспериментального проекта «Храма общения народов» — нового типа общественного здания или сложного комплекса, предназначенного для пространственной организации массовых действ (митингов, собраний, празднеств, шествий, представлений и т. д.). Большое влияние на творческие поиски архитекторов, входивших в комиссию, оказал скульптор Б. Королев. В его проектах, выполненных в 1919 году в Синскульптархе, можно видеть попытки строить художественный образ здания по аналогии со скульптурными формами.

В конце 1919 года в Комиссию были включены новые члены — художники А. Родченко и А. Шевченко, и она


*В. Фидман*
Архитектурная композиция. 1919.

*В. Кринский*
Храм общения народов. 1919.

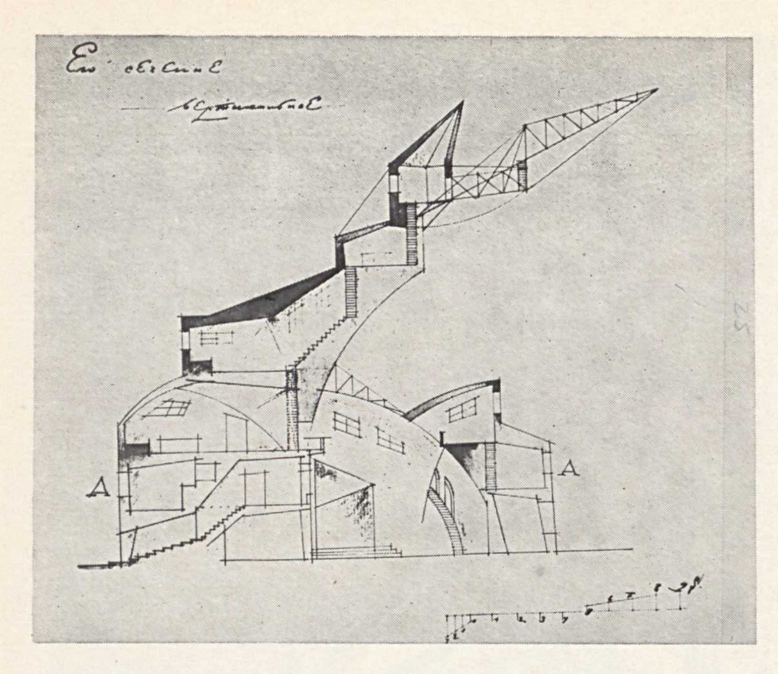
*Г. Мапу*
Коммунальный дом. 1920.

*Н. Ладовский*
Храм общения народов. 1919.

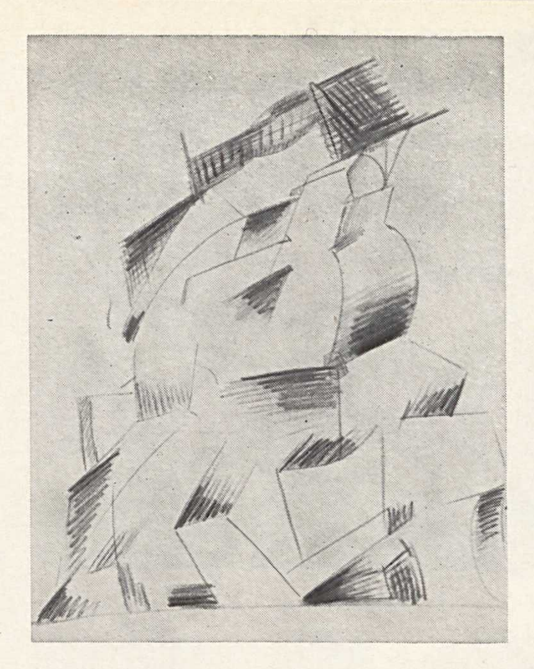
*А. Родченко*
Совдеп.
Разрез. 1920.

*Н. Ладовский*
Архитектурная композиция. 1919.

стала называться Комиссией живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (Живскульптарх). Кроме того, в нее вошел архитектор Г. Мапу; эпизодическое участие в ее работе принимали также архитектор А. Кесслер, скульпторы В. Мухина и Б. Терновец.
С этого времени в деятельности Комиссии (первая половина 1920 года) главное внимание было обращено на разработку таких новых в социальном отношении типов зданий, как Дом-коммуна (Коммунальный дом) и Дом Советов (Совдеп). В работах членов Живскульптарха на этом этапе теперь явно проступает влияние формально-эстетических живописных экспериментов, прежде всего А. Родченко.
Первые эскизы А. Родченко в Живскульптархе представляют собой разные композиции в духе плоскостного динамизма. Художник создает или отвлеченные динамические композиции или сложные архитектонические структуры, основной несущей конструкцией которых является центральный стержень; на него нанизаны объемы, площадки, плоскости и т. д. Затем, используя тот же конструктивный принцип центрального несущего стержня, А. Родченко разрабатывает ряд вариантов проекта Совдепа.
Поиски нового художественного образа зданий и новых средств художественной выразительности члены Комиссии вели, используя и романтико-героические образы в архитектуре прошлого, и приемы сочетания различных простых геометрических объемов, и отдаленные ассоциации с природными формами (скалы, растения), и художественные возможности новых конструкций и т. д. При этом в теоретических разработках Комиссии одним из важнейших признаков образа провозглашалась ясно выраженная динамичность объемно-пространственной композиции.
Наиболее последовательными в отрицании традиционных форм и приемов были Н. Ладовский и В. Кринский (в будущем лидеры АСНОВА). Н. Ладовский основное внимание уделял экспериментам с различными геометрическими объемами (параллелепипед, шар, цилиндр, конус, пирамида и т. д.), которые он соединял друг с другом в самых необычных сочетаниях. Особенно увлекала Н. Ладовского задача создать динамическую композицию, устремленную вверх. Он много экспериментирует с различными вариантами решения этой задачи, создавая то постепенно уменьшающиеся кверху, консольно нависающие друг над другом объемы, завершенные конусом, пирамидой или шпилем, то сложные многоярусные композиции, как бы взвинчивающиеся по спирали в небо.
В отличие от него В. Кринский в своих проектах и эскизах тех лет не стремился придать динамическому построению какое-либо направленное движение. Запроектированные им здания как бы разрываются внутренней силой.— основание вроде бы прочно стоит на земле, а его верхняя часть представляет собой нечто, напоминающее или устремленные вверх и в стороны обломки, или сложный конгломерат перемешанных в беспорядке элементов.
Г. Мапу в своих проектах как бы синтезирует поиски Ладовского и Кринского. Он позже появился в Живскульптархе и работы этих архитекторов оказались ему наиболее близкими. В его композициях «разрушающиеся» построения Кринского сочетаются с вертикальными спиралевидными построениями Ладовского, которые Мапу подчеркивает обвивающими высотную часть сооружения пандусами.
С. Домбровский в выполненных в Живскульптархе эскизах, по-видимому, вдохновлялся какими-то средневековыми прототипами (замки, крепости). В его проектах видно стремление создать новый, подчеркнуто монументальный образ за счет предельного упрощения архитектурных форм и даже сближения их с природными формами (некоторые композиции Домбровского напоминают неприступные, лишенные растительности горы и скалы).



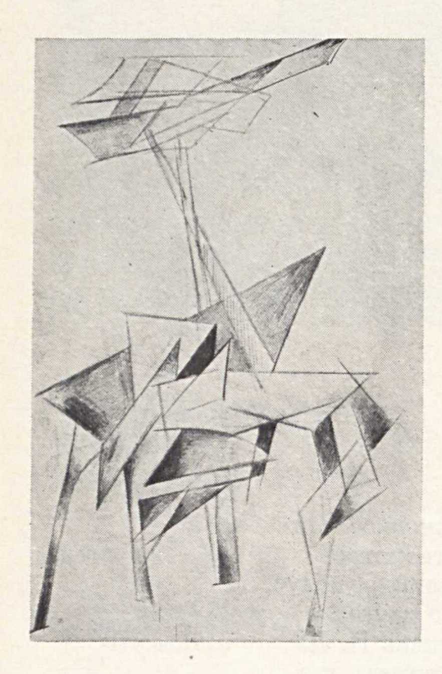
*Н. Ладовский*
Коммунальный
дом. Разрез. 1920



*Б. Королев*
Храм общения
народов. 1919.



*Н. Исцеленов*
Храм общения
народов. 1919



*А. Родченко*
Архитектоническая
композиция. 1919.

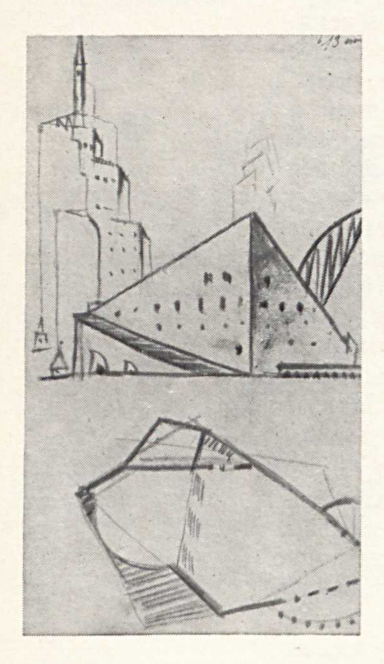


*Н. Исцеленов*
Архитектурная
композиция. 1919.

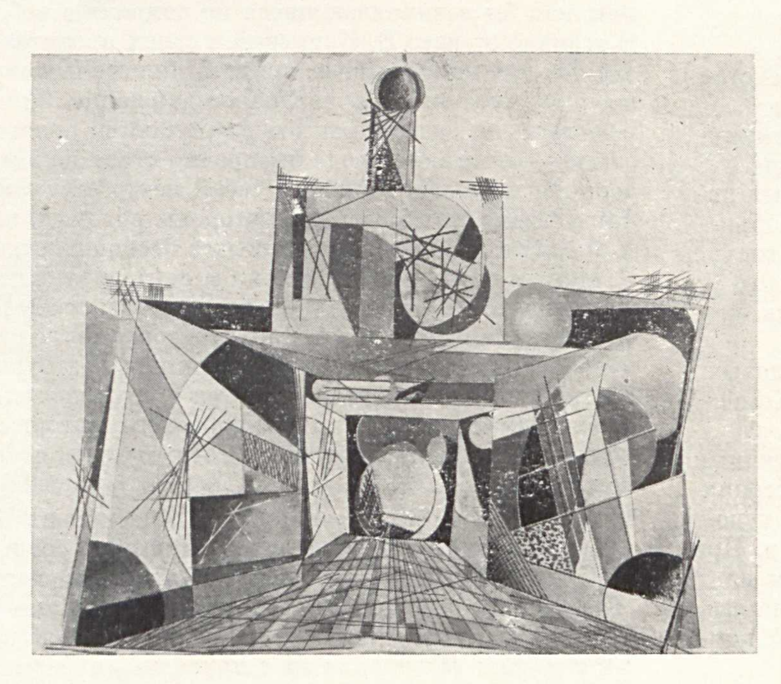
Н. Исцеленов в поисках нового (не похожего на традиционный) образа здания, много и упорно экспериментирует с готическими формами, в которых его привлекают динамическая устремленность вверх, композиционная усложненность, угловатость и «колючесть» стрельчатых элементов. Исцеленов создает сложные в плане и в объеме композиции, очищая готические формы от декора и объединяя их то с современными металлическими конструкциями, то с какими-то формами, напоминающими кубистическую скульптуру, то с элементами, навеянными древнеегипетской архитектурой и т. д.
В. Фидман также увлекался готическими мотивами, однако в его эскизах формы готики почти лишены архаики, они не только упрощены и превращены в элементы кубистической композиции, но в отдельных эскизах даже сближаются с растительными формами, напоминая некие фантастические цветы.

*

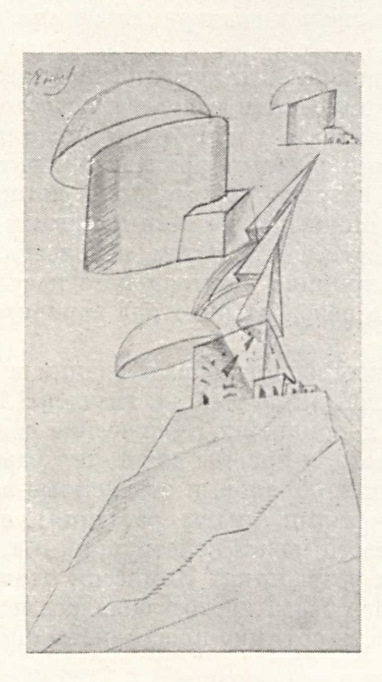
Материалы Комиссии свидетельствуют, что члены Живскульптарха от поисков новых синтетических архитек-



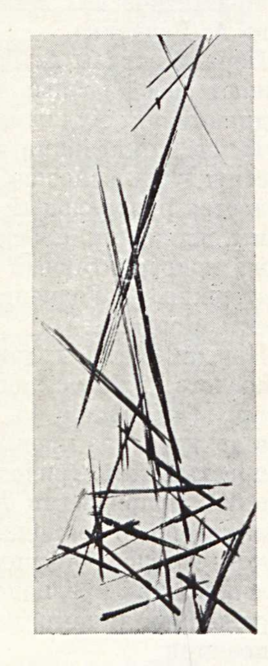
*Н. Ладовский*
Храм общения народов.
Фасад и план. 1919.



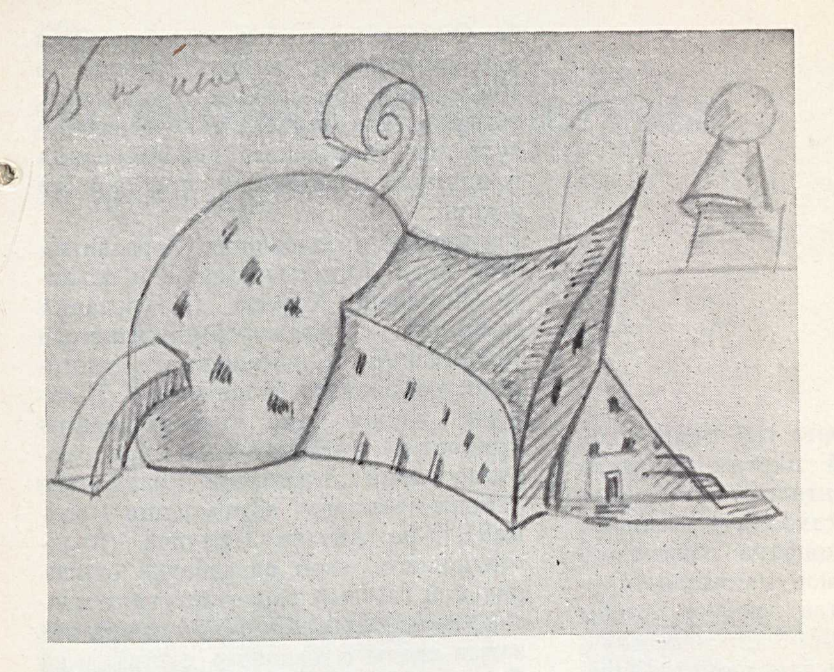
*А. Родченко*
Храм общения
народов. 1919.



*Н. Ладовский*
Архитектурная
композиция. 1919.



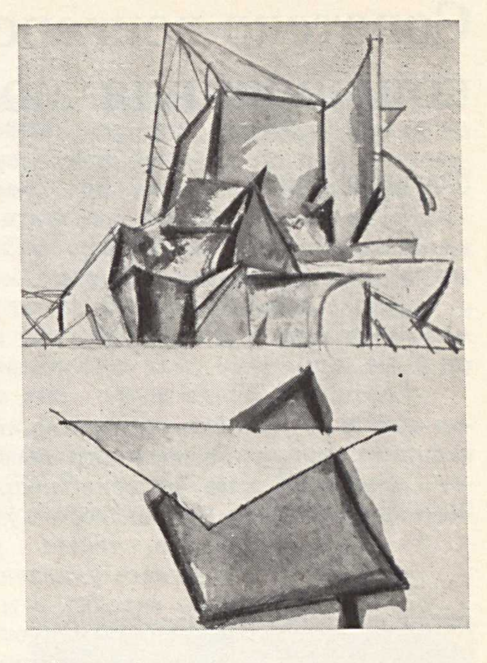
*А. Родченко*
Архитектоническая
композиция. 1919.



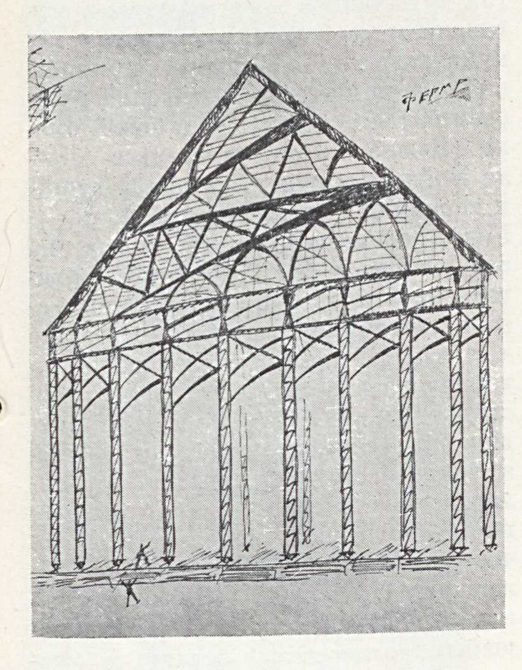
Н. Ладовский
Архитектурная
композиция. 1919



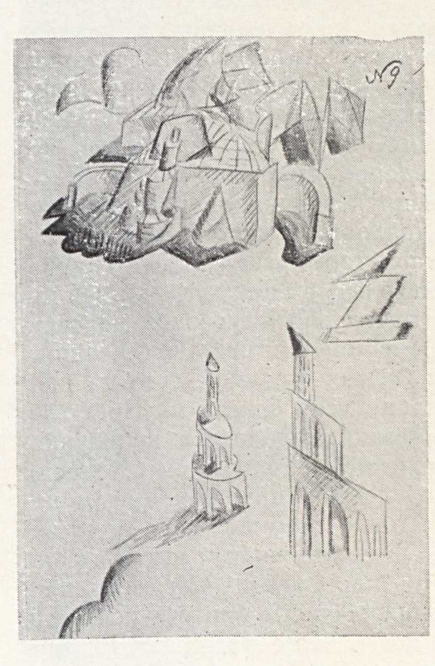
С. Домбровский
Храм общения
народов. 1919



В. Кринский
Храм общения
народов. Фасад и план.
1919.

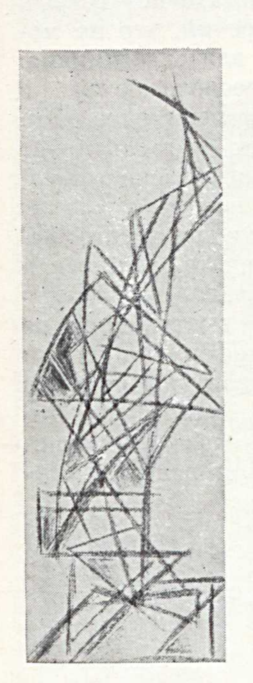


Н. Исцеленов
Храм общения
народов. 1919

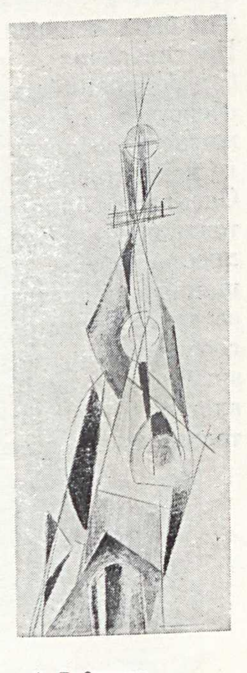


В. Фидман
Архитектурные
композиции. 1919

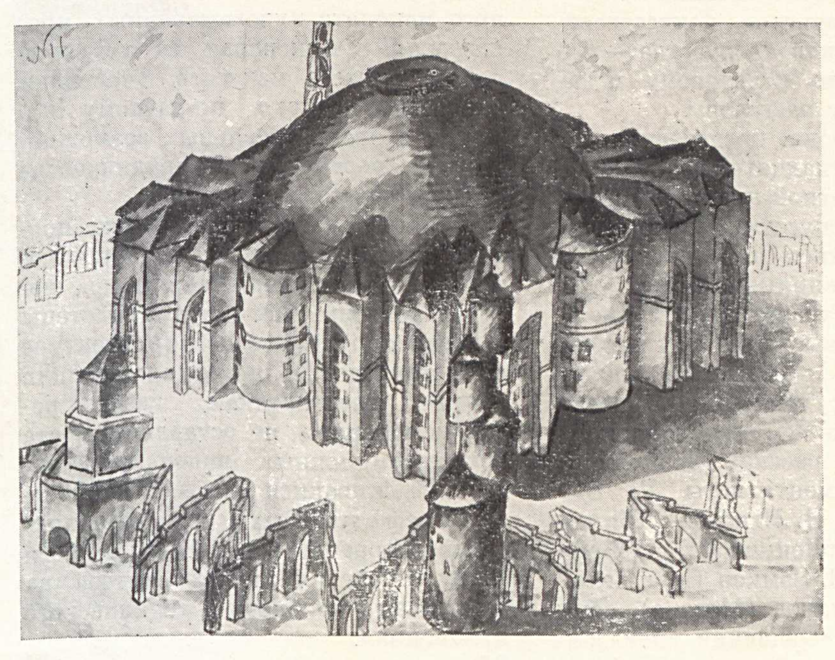
турных памятников постепенно перешли и к задачам формирования программно новых в социальном отношении типов зданий, отвечающих на конкретный социальный заказ тех лет: сооружения, предназначенные для новой формы культурно-политического общения масс (Храм общения народов), для новых органов власти (Совдеп), для новой организации быта (Коммунальный дом). Работы членов Живскульптарха были широко известны в те годы, они демонстрировались на выставках как в нашей стране, так и за рубежом (например, на 1-й Русской художественной выставке в Берлине в 1922 году) и явно оказали влияние на многие творческие поиски в советском искусстве периода его становления.
В этой стимулирующей роли экспериментов Живскульптарха и состояла его главная роль в художественной жизни тех лет. И хотя ни один проект не был, да и не мог бы быть осуществлен, данное объединение заняло определенное место в истории советского искусства и может по праву рассматриваться в ряду более широко известных и лучше изученных близких по характеру творческих объединений рубежа 1910-х — 1920-х годов.



А. Родченко
Архитектоническая
композиция. 1919



А. Родченко
Архитектоническая
композиция. 1919.



В. Фидман
Храм общения
народов. 1919.

[1] В 1919 году в журнале «Художественная жизнь» была опубликована краткая статья, озаглавленная «Синтез искусств»: «При подотделе художественного труда Отд. Из. Иск. образована специальная комиссия по разработке вопросов архитектурно-скульптурно-живописного синтеза. Комиссия имела около 60 заседаний, в результате которых накопился значительный материал в виде протоколов и рисунков. Этот материал предположено издать как первый том трудов Комиссии. Кроме того предполагается устройство выставки моделей и рисунков для ознакомления как специалистов, так и широких кругов населения с работами Комиссии».— «Художественная жизнь», 1919, № 1 (декабрь), с. 25.

[2] О выявленных материалах Живскульптарха автором статьи был сделан доклад 2 ноября 1974 года в ЦНИИТИА (см. сб. «Проблемы истории советской архитектуры», 1976, № 2, с. 5—9).

# Советско-венгерская конференция монументалистов

Владимир Замков

Сотрудничество, обмен опытом и знаниями — эти слова, еще сравнительно недавно непривычно звучавшие в разговоре о художественном творчестве, теперь уже не вызывают прежнего удивления, особенно, когда речь заходит о монументально-декоративном искусстве. Более того, стремление монументалистов к совместному обсуждению творческих проблем становится характерной приметой времени.

В наше время, когда синтез искусств обретает значение одной из важнейших тенденций в жизни современного общества и выдвигается в ряд задач государственной важности, уже не приходится рассчитывать на успешное его решение без ясного понимания всех его проблем, без разработки общих теоретических концепций, учитывающих всю совокупность предъявляемых к нему требований. Большое значение в этих условиях приобретает обмен информацией и опытом работы в области синтеза искусств между специалистами социалистических стран. Эффективные формы такого рода сотрудничества закладываются на совместных встречах, проводимых СХ СССР и творческими союзами стран социалистического лагеря.

В конце 1977 года в Будапеште состоялась советско-венгерская конференция по вопросам монументального искусства — еще одно звено в цепи, уже ставших традиционными, встреч советских монументалистов с зарубежными коллегами.

Высокая культура организации и проведения конференции, дружеское внимание хозяев, присутствие известных венгерских и советских художников-монументалистов, искусствоведов и теоретиков искусства — все здесь располагало к деловому и заинтересованному разговору.

Венгерская сторона представила на обсуждение пятнадцать докладов с анализом конкретной практики монументального искусства, теоретическим рассмотрением перспектив его развития, сообщениями о новых технологических разработках. От советской делегации выступил искусствовед Н. Воронов с обзорным докладом об основных тенденциях развития советского монументального искусства. Его рассказ дополнили художники-монументалисты Г. Ващенко (Минск), Н. Игнатов (Тбилиси), А. Королев (Ленинград), С. Вейверите (Рига), В. Замков (рук. делегации) и В. Кулаков (Москва), сопроводив свои сообщения показом многочисленных слайдов.

Открылась конференция докладом сотрудника аппарата ЦК Венгерской коммунистической партии Лоранда Берецки «Монументально-прикладное искусство— искусство общественное». Заметив, что специфика общественного характера монументально-прикладного искусства требует, чтобы его судьбы рассматривались не только с точки зрения творческих критериев, докладчик поставил целый ряд важных вопросов о взаимоотношениях заказчика и художника, уровне их подготовленности к сотрудничеству, участии критики в оценке творческих замыслов монументалистов и другие. Отчетливо прозвучавшая в докладе забота о связи требований современности с перспективами жизни монументальных произведений в будущем красной нитью прошла через все выступления участников встречи.

Анализируя тенденции развития монументального искусства (комплексный характер организации окружающей среды, выход художников на градостроительный уровень деятельности), изменения его общественных и социальных функций (где на первый план все более выдвигаются идейно-воспитательные и культурно-эстетические функции) и условий взаимодействия произведений монументального искусства с архитектурой, выступавшие высказывали мнение о наступлении нового этапа в решении проблемы синтеза искусств. Особенности этого нового этапа диктуют изменение места и роли произведений монументального искусства в архитектуре, а вместе и необходимость изменения мышления и форм работы монументалистов. Будучи единодушными во взглядах на архитектуру как «носительницу и духовного мецената художественных произведений», признавая ее ведущую роль в синтезе искусств, участники дискуссии, однако, по-разному подошли к оценке реальных возможностей и перспектив сотрудничества архитекторов и художников.

По мнению венгерских зодчих, прозвучавшему в докладах Миклоша Хофера, Золтана Фаркшади и др., переход тектонических функций стены в новой индустриальной архитектуре к застекленным поверхностям или легким перегородкам, своего рода «мембранам», не оставляют места для традиционных видов монументальной живописи — мозаики, фрески, сграффито. Выход из создавшихся противоречий венгерские коллеги видят в поисках «нового синтеза, на базе конструктивного и технического мышления».

Об одном из возможных направлений таковых поисков рассказал Вираг Чаба. Опираясь на опыт своей работы над комплексом жилых зданий в Пештлеринском районе Будапешта, он продемонстрировал интересные результаты творческого использования принципов полихромии при окраске зданий.

Различные предложения в развитии этой идеи были высказаны в докладе Миклоша Хофера (о создании сменного, трансформирующегося оформления в помещениях многофункционального назначения), Шандора Кирая (по использованию принципов комбинаторики при проектировании отдельных элементов художественного оформления зданий), д-ра Антала Немчича (представившего свои разработки оригинальной системы характеристики цвета, для использования ее при организации среды с помощью цвета), д-ра Ференца Вамошши (указавшего на возможности применения в архитектуре цвето-динамических систем) и др.

В аналогичном плане перспективных разработок поиска новых форм участия художников в архитектуре прозвучали и сообщения венгерских монументалистов об опытах применения для создания произведений изобразительного искусства огневой эмали (Дьюла Фабок), пластмасс (Ласло Пайж), стекла (Золтан Бохуша) и керамики (Имре Шраммел).

Более оптимистический взгляд на сложившуюся в современной архитектурной практике ситуацию высказали участники советской делегации. «Действительно, направление, по которому развивается современная архитектура, как будто бы ведет к ликвидации монументального искусства, к замене его варьированием стандартных деталей или манипулированием с окраской панелей и оболочек»,— сказал на заключительном совещании Н. Воронов.— Но мы уверены, что даже при трансформирующейся архитектуре останутся стационарные центры, которые будут нуждаться в произведениях монументального искусства именно как общественного искусства, искусства больших мыслей и чувств».

И хотя у нас достаточно острых проблем и противоречий, это не может быть основой для пессимизма. Противоречия преодолеваются в борьбе мнений, в эксперименте. Это оберегает от застоя и гарантирует жизнеспособность всякого настоящего искусства.

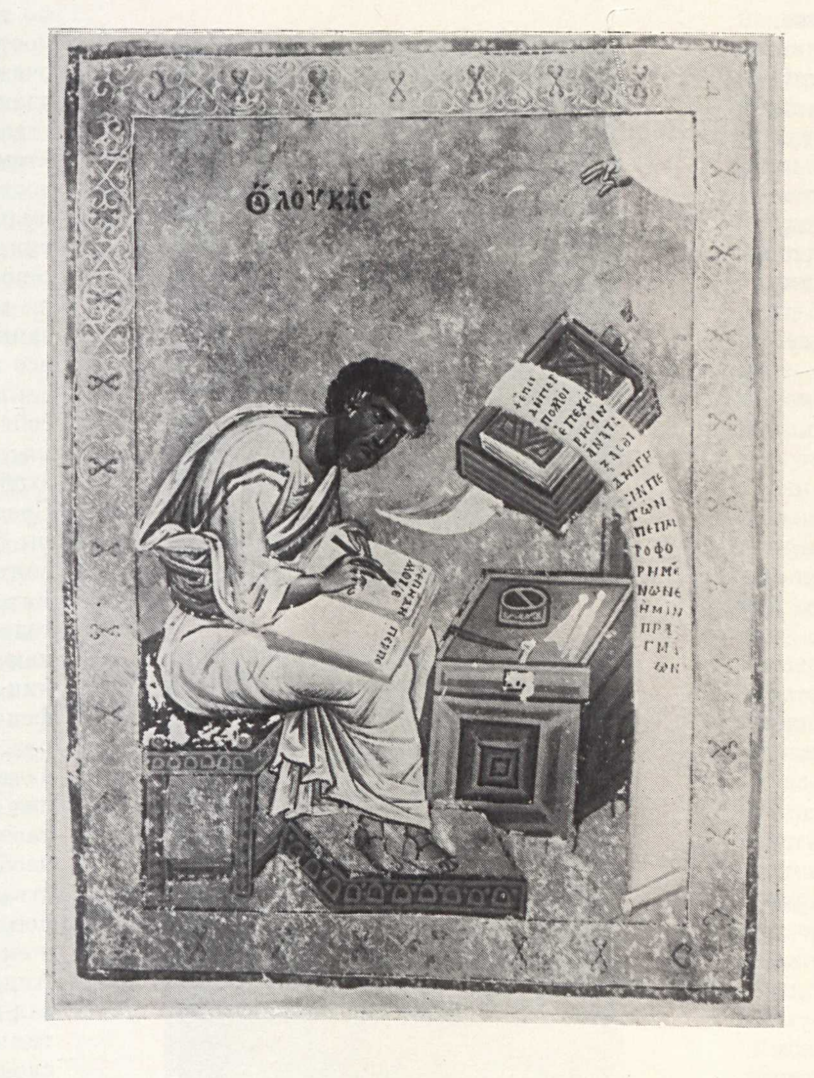
Оценивая общий ход дискуссии, состоявшийся в Будапеште, венгерская пресса особо отмечала, что заслушанные на встрече выступления не остались просто информационными сообщениями, а стали «элементами аргументированных переговоров». Диалог в Будапеште оказался поучительным для обеих сторон.

# Вещь и среда византийской культуры

Александр Каждан

**«Художественное восприятие — творческий процесс». Этот постулат, издавна выдвинутый эстетиками, с особой остротой подтверждается на выставках старого искусства, где зрительский интерес не подогревается вниманием к новому и необычному, где показаны вещи, давно и многократно описанные и отснятые, известные каждому, кто не равнодушен к искусству, имеющиеся в репродукциях на полках домашних библиотек. Почему же, приходя на выставку, мы всякий раз открываем их заново, переживаем потрясение, какое бывает связано с новым и необычным! Редакция «ДИ СССР» не раз обращалась с этим вопросом к специалистам по эстетическому восприятию (см., например, № 3 за 1975 год), и те отвечали: потому что это... «творческий процесс».**
**В данном номере мы публикуем эссе одного из видных знатоков византийской культуры А. Каждана, написанное после посещения выставки «Искусство Византии в собраниях СССР» в Москве. Надеемся, читатели согласятся, что оно полностью подтверждает вышеприведенный постулат.**

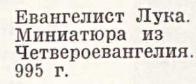












Евангелист Лука. Миниатюра из Четвероевангелия. 995 г.







Миниатюра из Четвероевангелия. Вторая пол. XII в.

Ковчег. (реликварий св. Димитрия). 1059—1067 гг.

Благовещение. Икона первой трети XIV в.

Серебряная чаша. XII в.

Малый саккос митрополита Фотия. Конец XIV — начало XV вв.

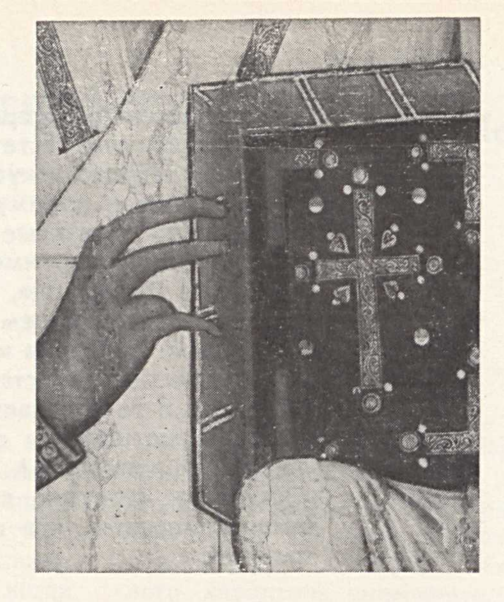
Пиксида. VI в.

Сперва в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже, а затем в Москве, в Государственном музее им. А. С. Пушкина, была показана выставка памятников византийского искусства (преимущественно из советских собраний). Книги, свинцовые печати, золотые монеты, праздничная посуда, камеи, иконы — уже не в первый раз (хотя и не в таком объеме) мы могли видеть эти вещи, созданные много веков назад, и чем больше они восхищали нас художественным совершенством, тем острее вставал вопрос: доступно ли современному человеку адекватное — или хотя бы приближенное — постижение этого чужого, чужеязычного, пронизанного своими традициями искусства? Не рискуем ли мы умилиться его непохожести на привычные нам эстетические нормы или, напротив, ограничиться банальной констатацией похожести отдельных его элементов на известное нам? Не воскликнем ли мы: подумать только, и тогда уже были книги!— или наоборот: подумать только, как отличны византийские рукописные книги от современных изданий!

Как понять, как представить себе, какие смыслы содержали в глазах византийца эти дошедшие до нас, как послания, вещи? Для этого мало расшифровать семантику того или иного символа или исследовать, какие функции выполняла вещь в быту или в ритуале. От нас требуется нечто большее, определенное духовное усилие, чтобы вступить, как сейчас говорят, «в диалог» с человеком иного культурного мира, чтобы вещи, которые мы видим на выставке, перестали быть изолированными вещами, совокупностью материалов, цветов, конкретных функций и назначений, чтобы из-за них выглянул тот, кто воспринимал этот мир как целое и воссоздавал его в его целостности — человек византийский, живший в особой общественной среде, радовавшийся и страдавший вместе с другими, надеявшийся и терявший надежду, ликовавший и боявшийся.

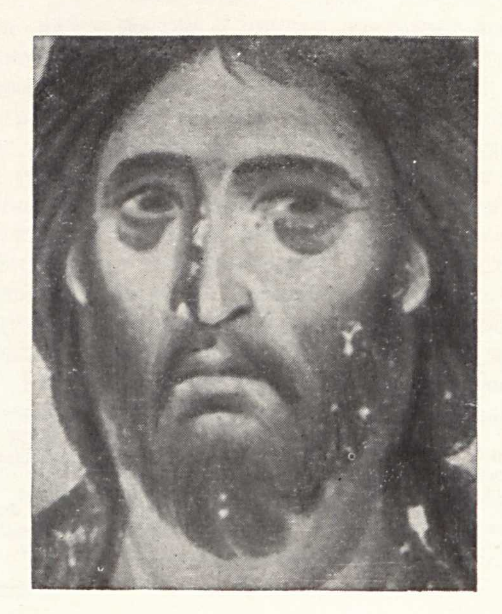
Трудности его понимания связаны не только с тем, что выставка не включала и не могла включить в себя существеннейших элементов византийского искусства (архитектуру, мозаики и фрески), размещая наличные вещи в условном пространстве музейных залов, изолируя свои «экспонаты» от органической среды, абстрагируясь от того синтетического единства, в каком они существовали, скажем, в пространстве византийского храма.

Есть и другая трудность, «мировоззренческого», как бы сказать, порядка. Пытаясь восстановить связи, существовавшие между вещами в составе живой культуры (ибо культура не есть сумма архитектурных, живописных, ювелирных, литературных, научных «единиц», поддающихся произвольному переставлению, но целостная система, окрашивающая своим светом если не все, то во всяком случае ведущие проявления творческой активности человека), мы постоянно сталкиваемся с тем, что сами византийцы, рассказывая нам о себе, никак не помогают отличить себя от других. Они называют свое государство «Романией» или «Ромейским царством», рассматривая его как прямое продолжение античного Рима и мало обращая внимания на то, что ядром этого «Рима» были области Малой Азии и Балканского полуострова, столицей — Константинополь, а официальным языком — греческий. Этот традиционализм (то есть сознательная ориентация на античные образцы) был характерной чертой их культурной жизни: школьное образование основывалось тут на античных программах и пособиях; Гомер по-прежнему оставался Поэтом с большой буквы; ученые комментировали Платона и Аристотеля; фрагменты античных языческих капищ монтировались в архитектурное тело христианских церквей. В начале XIV в. политический деятель и писатель Феодор Метохит скорбел о том, что предки сделали все и сделали столь превосходно, что потомкам ничего не осталось. Ощущение преемственности от греческого (а также ветхозаветного и римского) мира было повседневной банальностью в Византии. И хотя нам ясно, что, преклоняясь перед высокими образцами античной традиции, византийцы использовали не систему классической культуры, но лишь ее разрозненные элементы, по той или иной причине пригодные для построения своеобразного и в сущности очень далекого от языческой древности здания, такое осмысление создает существенные трудности для «диалога». Да, «темных веков» (VII—VIII) оказалось достаточно, чтобы превратить «античную культурную систему» в совокупность античных обломков, из которых, или точнее с помощью которых с IX в. медленно стала воссоздаваться византийская образованность и византийское искусство,— и все же мы обязаны считаться с тем, что сами византийцы постоянно примеряли себя к древним меркам. А значит, и понять их нам будет сподручнее именно с этой стороны.









Средоточием античной городской культуры был театр, требовавший совокупного, синтезирующего труда архитекторов, драматургов, музыкантов, актеров. Последние голоса в защиту эллинского театра умолкают в VI веке, но в это время уже возник и оттеснил театр иной синтетический феномен, храм, который объединил вокруг себя многообразную художественную активность ромеев. Объединил — не значит «поглощал»; за пределами храма оставались многие жанры литературного, изобразительного, архитектурного творчества (достаточно напомнить, какое огромное место принадлежало в Византии, скажем, политическому плакату: император Андроник I, заигрывая с плебсом, приказал выставить на главной улице Константинополя свое изображение в крестьянской рубахе, а портреты красавицы-императрицы Ксении, убитой по его приказу, либо уничтожить, либо переписать, изобразив ее морщинистой старухой),— все-таки именно храм с его синтетическим единством зодчества, живописи и текста был самым массовым и самым всеобъемлющим выражением византийской культуры, и выработанные в храмовом искусстве принципы распространялись на другие явления художественного творчества ромеев.

В создании и функционировании византийского храма принимали участие архитекторы, живописцы, литераторы. Это они помогли сделать торжественное богослужение (литургию) подлинным праздничным зрелищем с пением и световыми эффектами, с показом пышных одеяний, с чтением отрывков из книг и произнесением проповедей.

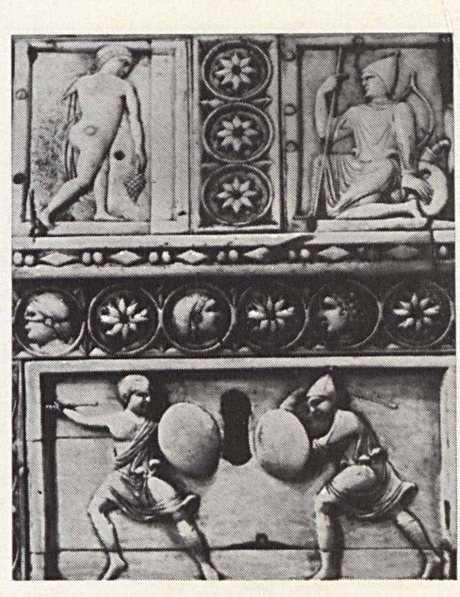
Однако этот новый храм отличался не только от античного театра, чью социально-культурную функцию он себе присвоил и чьи изолированные элементы удержал, но и от языческого капища.

Языческий храм был прежде всего публичным городским учреждением: богослужение здесь было вынесено на улицу, на площадку перед зданием; оно совершалось особым городским магистратом, жрецом; народ находился в пространстве, оказывавшемся по существу вне действия. Христианство как бы вывернуло этот храм наизнанку. Оно перенесло богослужение внутрь, и теперь уже не экстерьер, а интерьер храма стал основным объектом художественной деятельности. На первых порах, правда, этот новый храм сохранял связь с урбанистической публичностью: базилика, ведущая форма церковного здания IV—VI вв., оставалась куском городской улицы; ее основные оси были ориентированы горизонтально; творимая тут литургия сохраняла публичность, с выходами за пределы здания, с активным соучастием верующих в богослужении. Но с течением времени все это изменяется. Базиликальный храм уступает место сооружению с куполом на четырех опорах, которое имитирует не улицу, а Вселенную, его основные оси идут вертикально, а центральным пунктом становится символ неба, где помещается изображение Пандократора, окуженного святыми силами. Литургия сосредоточивается внутри, выходы за пределы здания отмирают, верующие не столько соучаствуют в богослужении, сколько сопереживают, мистически приобщаются к чему-то «небесному»...

И тут мы подходим к основному явлению социальной и культурной жизни этого общества: отвергая полисную публичность и старые полисные учреждения (от театра до гентильной организации и общественной благотворительности), византийская культура выдвигает на место идеала гражданина, носителя гражданских добродетелей, совсем другой идеал — образ человека укорененного в узком мирке семьи, а в максималистских формулировках аскетов даже семья отрицается и в противовес ей выдвигается культ безбрачия и отшельничества. Человек оказывается вырванным (в идеале) из сложной системы общественных связей и поставлен один-наодин с огромным и тревожным космосом. Небольшая вещь на выставке отражает, как капля воды, и, может быть, даст почувствовать этот переход от публичности античного к изолированности византийского быта: книга. Античная книга делалась в форме свитка, она была рассчитана прежде всего на публичное чтение, ее удобно было держать двумя руками и переписывать под диктовку. Но широко внедряющаяся с IV в. книга-кодекс приспособлена уже для индивидуального чтения и самостоятельного переписывания,— подобно тому, как вместо публичной молитвы (непременно вслух!) византийцы начинают практиковать «умную молитву», творимую про себя, в идеале — без слов.

Как нам понять этот византийский «индивидуализм»? Прежде всего, конечно, как индивидуализм без свободы, ибо, ощутив независимость от полисных и гентильных традиций, человек оказался подчиненным более могущественным силам — императору на земле и богу на небе. Будучи устремлен выше и мимо публичных достоинств — чести, мужества, внешнего блеска,— человек византийской культуры был ориентирован на духовные добродетели, причем, высшей среди этих добродетелей казалось ему смиренье, беспрекословное подчинение себя авторитету книжного слова, автократической власти, божественного промысла.







Лист из Иоанна Златоуста, 76 слов. IX в. Фрагмент.

Ларец слоновой кости. XI в. Фрагмент резьбы.

Серебряная чаша. XII в. Фрагмент.

Григорий Чудотворец. Икона XII в. Фрагмент.

Малый саккос митрополита Фотия. Конец XIV — начало XV вв. Фрагмент.

Христос, коронующий императора Константина (VII Багрянородного ?). Пластинка слоновой кости X в. Фрагмент.

Христос Пандократор. Миниатюра из рукописи. 1084. Фрагмент.

Духовность — вот, пожалуй, более всего бросающаяся в глаза отличительная черта искусства, которое мы видим на выставке. Тело, бывшее когда-то главным объектом античной скульптуры, теперь, за редким исключением, надежно спрятано за плотной драпировкой одежд. Лики непропорционально велики, аскетически вытянуты, они доминируют над телом, а на самих ликах подчеркнуты глаза, лоб — носители души и мысли — тогда как рот, соединяющийся в представлении людей с произносимым словом и, хуже того, с чувственностью, едва намечен, предельно уменьшен, наглухо сжат.

Одной из важнейших задач византийских зодчих было уничтожение материальной весомости архитектурных масс, вязкой неподвижности камня. Они стремились погасить распор купола, распределить его давление между полусводами и столбами, и одновременно закамуфлировать все громоздкие тяжелые каменные массы с помощью колонн, аркад, мраморной облицовки ажурных капителей.

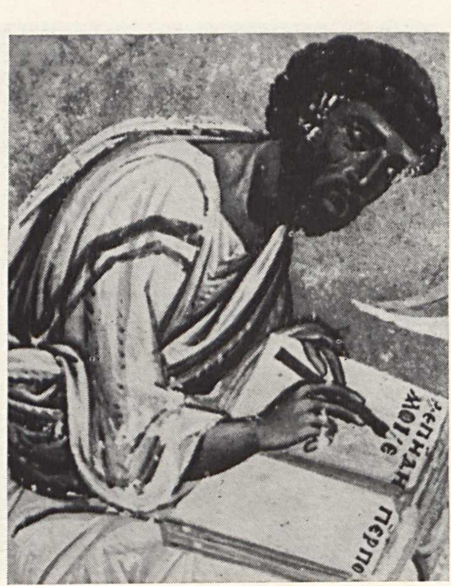
Современному зрителю византийское искусство порой кажется далеким от жизни, каким-то абстрактно-условным: он обращает внимание на пропорции, которые явно искажены, на пространство, которое растворено в золотом фоне или едва намечено архитектурно-растительными декорациями, на бытовые аксессуары, которые кажутся ему трактованными в какой-то архаичной, подражающей далекому прошлому манере. Все это так и не так. Византийский художник не копировал реальные предметы, потому что не подражал жизни, а не подражал он ей потому, что сама жизнь с ее реальными предметами была в представлении византийца лишь отражением, «образом» (как тогда любили говорить) архетипа, духовного первообраза. Византийский художник воссоздавал мир, более реальный, чем реальность. В человеке он изображал бога, в телесной оболочке душу, в мире акциденций — сущность.

И мы не поймем этого искусства, если не представим себе, что византийцы воспринимали изображение как живое. В это трудно поверить, но это факт. Экфразы, то есть описания памятников искусства той эпохи, постоянно подчеркивают именно их жизненность, живость, их реальное бытие. Почему, например, византийские художники располагали мозаики и фрески на кривых плоскостях сводов, парусов, поддужий, столбов? Потому что архитектурный полусвод становился реальным сводом живописной пещеры, а евангельские и житийные персонажи выступали оттуда вперед, захватывая воображение зрителя не своей реалистичностью (иллюзионистским подобием), а своей реальностью. Или вернее сверхреальностью, ибо основные персонажи искусства принадлежали к сфере сущностей.

Мозаика оказалась идеальным материалом для передачи этой художественной двойственности: она усиливала одновременно и обобщенную условность образа (его восхождение к архетипу), и его реальное бытие, аналогичное внутреннему свечению и блеску кубиков смальты. Она не нуждалась в изображении света, она сама светилась, блистала, сверкала, сосуществуя в храме с реальным светом, льющимся из окон или исходящим от сотен зажженных свечей.

Но если вещи зримого мира представлялись наделенными внутренним смыслом, иногда иерархией смысловых уровней, то естественно, что византийское искусство должно было постоянно обращаться к символам. Павлин осмыслялся как символ жизни, добрый пастырь как символ бога, явившегося на землю. Символичной была одежда епископа, служителя Христа, но символичной была и одежда чиновника. Золото и пурпур связывались с императорской персоной, зеленый и синий цвета — с особыми разрядами вельмож. Символика захватывала не только христианскую, но и языческую традицию: гомеровские образы истолковывались так же символически, как и образы Библии, и даже эллинистический приключенчески-эротический роман получал аллегорическое истолкование — как рассказ о стремлении души к трудно достижимому благу.
Усвоенная со школьной скамьи, такая символика делала византийское искусство не только эмоционально, но и идейно насыщенным. За прямым изображением зритель всегда видел глубинный пласт сущностей: три сидящих за накрытым столом фигуры вызывали в его воображении и ветхозаветный эпизод с угощением под Мамврийским дубом, и одновременно — центральный догмат церкви о троичности единого бога. Многое оставалось не сказано, только намечено, но ум и эмоции зрителя в интенсивно-привычной работе переосмысляли эти зримые символы, превращая их в отвлеченные и в то же время чувственно переживаемые понятия, важные для византийского мировоззрения.
Сегодня все эти образы кажутся нам неподвижными, лишенными экспрессивной динамики. В них нет физической напряженности, мы видим, что художник не стремился изобразить перемещение в пространстве. Не только святые застыли на иконах, но и скачущий на коне всадник недвижимо натягивает лук. И все же мы должны понять, что сами византийцы видели творимый ими художественный мир подвижным. В IX в. Фотий, описывая Фаросскую богородичную церковь, говорил, что зритель вступает в нее с наслаждением, словно попадая на истинное небо, ибо все, что он видит, находится в непрестанном движении, будто сама церковь идет кругом... Что это значит?
Микрокосм храма воспринимался как подлинная Вселенная — движущаяся Вселенная. Он вмещал в себя все пространство и все время, повторенные в храмовой живописи и в литургии: всякий раз литургия возвращалась к осевому моменту христианской истории — рождению, жизни и воскресению Христа; сцены евангельской истории, заполнявшие храмовый интерьер, повторяли и подкрепляли это вселенское действо. Литургия и адекватный ей храмовый декор исчерпывали время и стояли на пороге вечности. Они не могли развиваться, разнообразиться, двигаться, они постоянно, ото дня ко дню, от храма к храму, повторяли себя. Христианская идея исторического времени, ведущего от сотворения мира к Страшному суду, диалектически сочеталась с цикличной стереотипностью времени храмового и художественного.
Стереотипность мышления и выражения мастеров византийской культуры — черта, многократно описанная в нашей научной литературе. Не следует ее абсолютизировать. Византийская тяга к клише, художественное воздействие, оказываемое стерео-







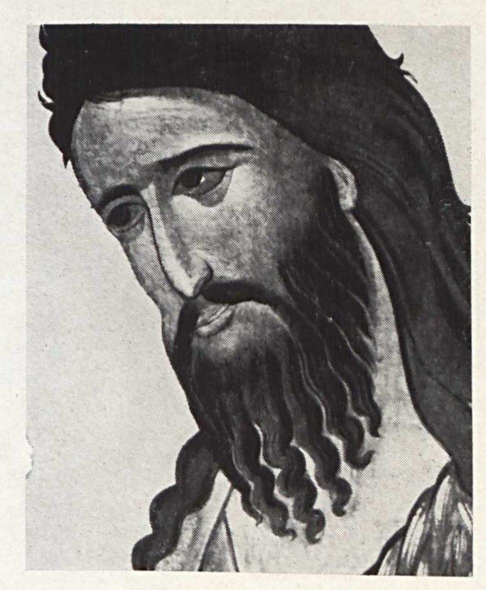


типом, действительно составляли одну из основ этого искусства. И все же византийские писатели умели использовать наряду со стереотипными ситуациями и образами положения и характеристики своеобразные, а сама оппозиция индивидуального и обобщенного создавала трудно уловимый для нас эффект неожиданности. Стереотип, как и символика, диктовал глубину художественного сопереживания: образ ложился на подготовленную почву, вызывал сложную гамму ощущений, легким намеком рождая комплекс эмоций и мыслей.
Устойчивость стереотипов и формул рождала ощущение прочности существующего миропорядка, и это вполне отвечало механике византийского общества, которое было одновременно и динамичным, и стабильным. Оно было динамичным в сфере отдельных человеческих судеб. Оно не знало сословий, юридически оформленной замкнутости. В потенции человек мог легко подняться по общественной лестнице и столь же легко скатиться по ней. Популярный в византийской живописи образ лествицы Иакова много говорил уму и сердцу византийцев. Даже императорский престол — во всяком случае до XII в.— был доступен выскочкам из социальных низов. Эта динамичность имела и обратную сторону: не нужно думать, что Византия обгоняла Запад по числу казней или жестокости расправ над инакомыслящими — ее спецификой было отсутствие гарантий, а не реальная суровость в распоряжении чужой судьбой. Ни закон, ни социальные связи, ни поддержка общины и линьяжа не обеспечивали здесь человека от конфискации имущества, выжигания глаз, ссылки или принудительного заключения в монастырь. Именно отсутствие гарантий, слабость корпоративных связей (феодальной иерархии или городских коммун) приводили в Византии к созданию атмосферы недоверия, настороженности, индивидуальной замкнутости. Византийская динамика, открывая манящие перспективы для толп льстецов и карьеристов, держала в страхе множество жителей империи — от рядовых обывателей до деятелей культуры.
От этой тревожной подвижности реального мира человек обращался к идеологическому и художественному дубликату мира и здесь встречал нечто обратное реальной динамичности. Мы уже отмечали, социально-политическая реальность трактовалась как неизменная; жители Византии именовали себя «ромеями», то есть римлянами; свою столицу — Новым Римом или Новым Иерусалимом; они говорили, что их империю окружают «персы», «скифы», «гепиды» или «мизийцы», хотя на самом деле речь шла о сельджуках, печенегах, венграх и болгарах. Византийцы делали вид, что их правоотношения регулируются римским правом (хотя они давно уже перестали понимать тонкости римской юриспруденции), писали на окостеневшем языке в эллинистической манере. Настоящее осмыслялось в сопоставлении с прошлым: император — это новый Давид или новый Александр Македонский, герои агиографических сказаний повторяли подвиги библейского Моисея или Иосифа...
Такова эта устойчивость, на фоне которой мы должны заново увидеть византийское искусство. Оно чуждо земного движения, это искусство. Оно избегает резкого жеста, быстрого диалога, стремительного действия. Оно созерцательно и тре-

бует созерцательности. Медленно течет литургия, все время повторяя знакомые слова и жесты; со свода крестово-купольного храма исходят спокойные ритмы; в недвижном величии взирают мученики и епископы на молящихся в храме, а самим молящимся подобает сосредоточенно замереть, не елозить, не шевелить руками... Тут мы снова подходим к византийскому идеалу человека, который мы поймем, может быть, опять-таки сравнив его с античным. Различие окажется не в сумме отдельных качеств, отличающих идеальное поведение эллина от образцовой жизни византийца, а в принципе. Античный идеал зиждился на образе человека героического, гармонически развитого, созданного (или, точнее, создающего себя) для активного действия. Античные герои как в мифе, так и в истории — от Геракла до Цезаря,— хотя и зависели от покровительства богов и предначертаний судьбы, творили свое место в мире сами, собственным умом или физической силой. Их поведение определялось сложившимися обстоятельствами, регулировалось индивидуальными представлениями об этике, которые могли оказаться весьма и весьма относительными и гибкими. У византийцев — иначе. Не просто моральные нормы стали иными: другим стало отношение к моральным нормам. Сам мир был основан теперь на нормах абсолютных, вне человека созданных и общезначимых, и жизненной задачей византийца оказывалось сознательное подчинение себя этому этическому абсолюту.
Подвиг мыслился не как результат активности, а как награда за самоотречение; и не успех, а духовное вознаграждение пассивности воспринималось как знак божественного расположения. Отсюда проистекает парадоксальное, казалось бы, противоречие поведения житийных героев — житейской практике: абсолютная мораль оказывалась в оппозиции к бытовой.
Но если незыблемый мир византийского искусства отрицал «пестроту» земного, то есть неистинного, бытия и противопоставлял ей идеал человека, живущего абсолютной (вне человека определенной) праведностью, то может быть, эта устойчивость художественного идеала и позволяла византийцам в условиях деспотического режима сохранять ощущение индивидуальной (разумеется, не общественной) свободы? Возможно.
Во всяком случае, так кажется, когда, покинув выставку, уносишь с собой живое впечатление от встречи с человеком, жившим в столь непостижимом мире и создававшим такое поразительное искусство.







Богоматерь с младенцем (Владимирская). Икона первой половины XII в. Фрагмент.

Евангелист Лука. Миниатюра из Четвероевангелия. 995 г. Фрагмент.

Благовещение. Икона первой трети XIV в. Фрагмент.

Пиксида. VI в. Фрагмент.

Каменный рельеф. Фрагмент.

Икона. Св. Георгий и св. Димитрий. Конец XI—XII вв. Фрагмент.

Иоанн Предтеча из Деисусного чина (Высоцкого). 1387—1395. Фрагмент.

# Биеннале в Познани

В залах «Арсенала» в Познани демострировалась скульптура малых форм. 67 художников, вынесших на суд зрителей 120 своих работ, хотели окончательно опровергнуть бытовавшее мнение о подсобном, ремесленном назначении этого вида искусства.
Тщательно продуманная экспозиция работ, размещенных на стеклянных стеллажах, позволила зрителю легко сориентироваться в главных стилистических чертах и основных направлениях поиска в современной польской камерной скульптуре.
Все художники оказались единодушны в выборе объекта своего творчества. Этим объектом стала человеческая натура, которая во всех своих проявлениях дает неисчерпаемый материал для поиска. Формальное же воплощение художественных идей представлено на Биеннале двумя четко разграниченными тенденциями в подходе к скульптуре.
К первой относятся художники, которые ищут решение идей в плотной сконцентрированной массе и находят его во внутреннем напряжении своего изваяния (Эльжбета Петрас Анджей Кастен, Юзеф Копчиньский, Тадеуш Лодзяна). Другое решение мы находим в работах Стефана Дуса, Юзефа Стасиньского, Юзефа Марка, Бронислава Хромого. Их скульптура полупрозрачна, ажурна, они стараются избегать плотных, массивных скоплений материала. В этих работах присутствует свойственная скульптуре трехмерность.
По условиям Биеннале до конкурса допускались лишь скульптуры из прочных материалов. Наиболее популярной оказалась бронза, материал, обладающий богатыми колоритными возможностями, податливый и благодарный в работе. Не меньшим успехом пользуется камень, в особенности гранит, мрамор, алебастр. Как вкрапление, а порой и в качестве самостоятельного материала, используется эмаль. Реже художников привлекают железо, сталь, алюминий, стекло. Познаньская Биеннале еще раз подтвердила возрождение популярности традиционного материала скульптуры — дерева. Некоторые художники использовали сразу два материала, дополняющих или оттеняющих друг друга, и это придавало их произведениям своеобразный эффект (бронза с гранитом в работах Бронислава Хромого, бронза с деревом у Юзефа Копчиньского).
Выставка показала неограниченные возможности вмешательства техники в творческий процесс современного скульптора. Иные авторы, увлекшись поиском формы, забыли об идейном содержании своих творений. И несмотря на то что многие работы были сделаны на высоком техническом уровне, некоторые из них всего-навсего изящные поделки, не достойные быть названными произведениями искусства.
Однако лучшие работы, представленные на Биеннале, а ими оказались произведения Анны Каменской-Лапинской из Варшавы (Grand Prix), Анны Крымяньской (золотая медаль) и Юзефа Стасиньского из Познани, Анны Пракмайер из Кракова, убедительно доказали самостоятельность, полноценность скульптуры малых форм как вида изобразительного искусства.

М. Лукина

# Музей монументального искусства в Швеции

Владимир Толстой



В городе Лунд — старинном университетском городе Южной Швеции существует единственное в своем роде музейное хранилище монументально-декоративного искусства, где собраны эскизы и фотографии произведений живописи и скульптуры, предназначенных для архитектуры.
Музей в Лунде был основан в 1934 году профессором Рагнаром Иозефсоном, возглавлявшим тогда кафедру истории искусств в местном университете [1]. Именно тогда была открыта первая выставка авторских эскизов шведского искусства — около 500 экспонатов, положивших начало музейной коллекции. Начало ее было весьма скромным: каждый член семинара по истории искусств, руководимый Иозефсоном, должен был собирать фотографии и репродукции монументальных скульптур и стенных росписей у себя на родине. Вскоре стало ясно, что наибольший интерес в этих поисках представляют авторские эскизы, которые позволяют проследить эволюцию замысла монументального произведения от общей его идеи и первоначальных наметок до окончательного ее оформления. Запечатленные в последовательном ряде набросков, эскизов и моделей, эти оригинальные подготовительные работы давали возможность проникнуть в процесс создания произведения, понять художественные намерения автора. На основании этой работы Р. Иозефсон опубликовал в 1940 году книгу «Рождение художественного произведения».
К концу 30-х годов коллекция музея была пополнена эскизами монументальных произведений из Норвегии, Дании, Финляндии и Исландии. Для разросшейся коллекции и архива университет приобрел здание бывшей гимназии, где в апреле 1941 года была торжественно открыта новая экспозиция. В саду, примыкающему к зданию музея, была развернута экспозиция скульптурных моделей. Одновременно возникла мысль расширить показ экспонатов музея и за его пределами: из его фондов стали устраиваться временные выставки на университетских кафедрах, в школах, больницах и других учреждениях. Для этой деятельности муниципальные советы г. Лунда и района Мальме представляли музею ежегодную субсидию. Во второй половине 40-х годов коллекция музея продолжала расти. Музей приобрел пустующие помещения, которые архитектор Х. Вестман превратил в 1949 году в выставочные павильоны, а десятилетие спустя построил новый большой музейный зал со стеклянным потолком, где разместились экспонаты шведского монументального искусства.
В первые годы коллекция музея состояла исключительно из эскизов монументального искусства скандинавских стран. Здесь, в частности, хранятся приобретенные в 1946 г. эскизы норвежских художников (Рольфсен и др.), принимавших участие в создании знаменитой городской Ратуши в Осло. Но, конечно, больше всего было материалов по шведскому искусству. И только с 1960-х годов начался сбор материалов интернациональных коллекций, что сделало возможным сравнительное изучение особенностей монументального искусства различных национальных художественных школ, особенно тех, где монументальное творчество стало важным фактором художественной жизни. В 1967 году открылась экспозиция интернационального раздела Мексики, Франции и других европейских стран, а с 1971 г. ряда независимых стран Африки.
В мексиканском разделе мы видим не только ряд оригинальных эскизов и набросков Х. Ороско, Д. Риверы, Д. Сикейроса, Ч. Морадо, О. Гормана и других прославленных мастеров стенной монументальной живописи, но и фрагмент известной революционной фрески Диего Риверы, написанной им в 1937 г. для Рокфеллер-центра и впоследствии по требованию хозяев из-за радикальности политического содержания удаленной из предназначенного ему помещения. Один из фрагментов этой большой композиции представлен в музее Лунда. Во французском разделе привлекают внимание подготовительные рисунки и эскизы росписей Анри Матисса для Капеллы Четок в Вансе, известные работы в архитектуре Ф. Леже, динамические и световые башни Никола Шаффера, композиции В. Вазарели и т. д.
В настоящее время музей-архив в Лунде обладает целым комплексом просторных музейных залов, в которых развернута экспозиция всех разделов его коллекций и где




"With the Rockefeller money (that is to say, with the money extorted from the workers by the Rockefeller exploiters), I painted a series of twenty-one panels in fresco in the New Workers' School of New York. The Rockefellers thought to prevent my talking to the people by destroying the fresco in their Center. In reality, they succeeded only in clarifying, intensifying, and multiplying my expression . . . I painted them for the workers of New York, and for the first time in my life, I worked among 'my own'; for the first time, I painted on a wall which belonged to the workers . . ."

Diego Rivera, Mexico City, February 1934

"MUSEUM OF SKETCHES"
ARKIVMUSEET, LUND, SWEDEN

Рекламный плакат музея

находится хранилище его фондов и архивов. В музее имеется обширный фотоархив репродукций произведений монументального искусства и подготовительных материалов к ним, а также архив вырезок из периодической печати, относящихся к этим произведениям. Здесь тщательно ведется сбор архивных и печатных материалов по монументальному искусству, имеются специальные картотеки монументальных работ по каждой стране и по каждому художнику, который представлен в этом хранилище.
В музее-архиве Лунда великолепно поставлена служба информации: выпускаются книги, сборники специальных

статей, каталоги и прочие публикации на основе его коллекций. Здесь систематически устраиваются выставки, проводятся лекции и концерты, привлекающие многочисленных посетителей, а также специалистов из разных стран.
Нынешний директор и главный хранитель музея в Лунде доктор Гуннар Брохаммар — большой энтузиаст и знаток своего дела. В своей вступительной статье к каталогу он пишет: «Нет музея, в котором были бы столь систематически подобраны подготовительные материалы.
Благодаря своей уникальной специализации Музей эскизов представляет исследовательский центр современного монументального искусства. Это позволяет надеяться, что он станет излюбленным местом общения с искусством не только для художников и публики, но также для представителей городов, планирующих изобразительные объекты в архитектуре».
Г. Брохаммар — человек прогрессивных взглядов, симпатизирующий нашей стране и внимательно следящий за развитием ее монументального искусства. Это, в частности, сказалось в его инициативе организовать в музее-архиве Лунда раздел монументального искусства СССР. В письме 17 ноября 1975 г., выражая благодарность за лекцию о современном советском монументальном искусстве [2], директор музея-архива в Лунде пишет: «Эта лекция дала чрезвычайно убедительную картину больших достижений, которых добились в Советском Союзе в этой области. На нас произвели большое впечатление эти замечательные результаты, и мы поняли, что собрание нашего музея будет неполным, если не представить в нем произведений советского искусства. Мы считаем, что было бы чрезвычайно важно дополнить нашу международную коллекцию советским отделом и как можно скорее. Советский отдел должен, в основном, содержать представительную коллекцию фоторепродукций и печатных материалов о монументальном искусстве с 1918 года до настоящего времени. Кроме того, желательно было бы иметь обширную коллекцию оригинальных эскизов, которые могут быть использованы для экспозиций. Мы, конечно, понимаем, что произведения более старые трудно доступны. Но, вероятно, возможно приобрести у ныне живущих художников серии эскизов, которые дадут определенное представление о больших достижениях современного советского искусства и осветят создание отдельных произведений...
...Музей имеет возможность развивать советский отдел. Он будет существенным вкладом в изучение того, что происходило и происходит сейчас в области монументального искусства, и дополнит специальные отделы, посвященные искусству Франции, Мексики и новых независимых государств Западной Африки» [3].
Эта ценная инициатива шведского Музея декоративного искусства находит у нас всемерную поддержку. Министерство культуры СССР готовится провести в Лунде небольшую выставку эскизов и репродукций советского монументального искусства. Фотографии и цветные слайды наших лучших городских ансамблей и общественных сооружений, эскизы лучших работ наших монументалистов позволят зарубежным зрителям воочию увидеть расцвет культуры во всех национальных республиках Советского Союза, оценить то внимание, которое проявляется в социалистическом обществе к человеку-труженику и к подрастающему поколению.
Хотелось бы надеяться, что положенное начало послужит развитию прочных и долговременных контактов между нами. Это будет способствовать пропаганде за рубежом творчества большого отряда советских художников, росту авторитета социалистической культуры в целом.

---

[1] Приводимые данные из истории музея-архива г. Лунда почерпнуты из вступительной статьи Г. Брохаммара к каталогу музея.
[2] В ноябре 1976 года автор этой статьи прочитал в Лунде лекцию с диапозитивами о развитии советского монументального искусства.
[3] Из письма Г. Брохаммара от 17 ноября 1975 г., адресованного В. П. Толстому.



**Старейшему художнику Палехи, одному из организаторов местных художественных мастерских Николаю Михайловичу Зиновьеву 7 мая 1978 года исполняется 90 лет. Читатели журнала, редакционная коллегия и редакция «ДИ СССР» поздравляют юбиляра.**

# Творческие вечера в Доме художника

Хорошей традицией клубной работы при московском Доме художника стали творческие вечера. Они дают возможность многим художникам, не имевшим персональной либо групповой выставки, достаточно полно показать свое творчество товарищам и одновременно художникам-коллегам, а также любителям искусства и познакомиться с авторами ближе и полнее, чем на больших тематических выставках, куда попадает не более двух-трех работ.
Небольшой зал, в котором проходят вечера, тоже заставляет автора сделать строгий тщательный отбор, но видимо выставка от этого только выигрывает. Несмотря на то что жизнь такой выставки мимолетна — всего один вечер она надолго остается в памяти зрителей, а автор-художник иногда впервые видит свое творчество как бы со стороны и в сравнении с соседом. Поэтому очень важно удачно подобрать художников, которые могут быть равными и разными и при обязательном в этой ситуации элементе соревнования остаться одинаково интересными, самобытными и уйти с выставки с чувством вдохновения, удовлетворения, желанием работать еще больше и интереснее.
Мне хорошо запомнился творческий вечер Маргариты Державиной и Эмилии Меламуд— художников, работающих на одном предприятии. М. Державина — прекрасный колорист и по профессии и по способностям на выставке в Доме художника сама почувствовала себя в сравнении с Меламуд — графиком.
Недавно в Доме художника состоялся творческий вечер художников текстиля Елены Асковой и Ирины Исполатовской. Обе художницы работают в промышленности: Аскова в шелковой, Исполатовская в шерстяной. Но на выставке они показали не только свои производственные работы — эскизы и ткани, но и работы, сделанные вне производства. Е. Аскова — опытный художник с 20-летним стажем предстала перед зрителем очень цельным, зрелым, сформировавшимся мастером.
Ирина Исполатовская работает в промышленности всего пять лет. Несмотря на это она вполне выдержала соседство со своим старшим товарищем, раскрылась как интересный художник. Ее ткани отличаются темпераментом и размахом. Интересны пробы Исполатовской в технике горячего батика.
Хочется пожелать художникам—участникам вечера дальнейших творческих успехов.
Организатор и вдохновитель этих вечеров Элла Шабловская. Художники и зрители благодарны ей за инициативу и ждут еще многих интересных встреч в стенах Дома художника.

*Н. Жовтис*




Сборник «Советское декоративное искусство-75»* продолжает издание, уже ставшее традиционным, в котором рассматриваются наиболее актуальные проблемы народного творчества, художественной промышленности, а также теории и практики современного декоративного искусства.

При этом следует отметить, что в целом эти сборники еще не до конца определили свою специфику и свое лицо, ибо ряд статей обнаруживают не только тематические точки соприкосновения с аналогичными материалами, публикуемыми в журнале «Декоративное искусство СССР», но и нередко прямо дублируют их. Между тем, с нашей точки зрения, в сборниках, в отличие от журнала, должны преобладать статьи не «сиюминутные», а скорее теоретические, либо обобщающего характера, или, во всяком случае, такие, объем которых значительно превышает журнальные. В этом плане сборник «Советское декоративное искусство-75», хотя и не свободен от этих недостатков, все же обнаруживает определенную целостность и единство замысла, ибо в каждом из трех его разделов помещается основная, проблемная статья, к которой как бы подверстывается остальной материал.

Первый раздел сборника посвящен народному искусству. Обсуждая Постановление ЦК КПСС о народных промыслах 1975 г., К. Рождественский говорит об организационных и творческих неурядицах в народных промыслах и намечает пути их преодоления.

Основной статьей раздела «Народное искусство» является публикация Л. Супрун «Народное и самодеятельное». Эта статья, пожалуй, впервые в нашем искусствоведении намечает довольно точные демаркационные линии, разделяющие народное и самодеятельное творчество. Корни этого разделения автор усматривает в процессе исторического развития народного искусства, выявляя при этом «классическое» народное искусство, тесно связанное с фольклорными традициями и формами патриархального быта. Естественно, что на разных полюсах от этого «классического» искусства соответственно будут находиться самодеятельное и искусство народных промыслов, которое автор не без основания относит к своего рода художественной промышленности, хотя формально и связанной с народным творчеством. При всей спорности ряда положений, выдвинутых автором, в целом статья «Народное и самодеятельное» вносит весомую лепту в разработку неизученных вопросов теории народного искусства, будит мысль, заставляя более тщательно отнестись к проблематике самодеятельного творчества, особенно в декоративном искусстве, которое, как правило, оставалось вне сферы интересов советского искусствоведения.

В публикации Л. Данченко «Художественные промыслы на Украине сегодня» особый интерес представляет информация об эксперименте, проведенном на Днепропетровщине — привлечение мастеров хорошо известной Петриковки к росписи бытовых предметов, сделанных из прессованных опилок, окрашенных в черный, темно-зеленый или темно-малиновые цвета. Судя по сообщению, это начинание представляется довольно перспективным, но почему бы тем же мастерам не попробовать свои силы в росписи фаянса или фарфора, тем более, что белый фон является традиционным для художников Петриковки, расписывавших беленые поверхности своих хат и печей или писавших темперой по белой бумаге. Письмо же по темному фону, когда в силу вступают совсем другие цветовые и тональные соотношения, требует и другого подхода и более длительного освоения.

Статья М. Ливщица «Традиции народного в профессиональном декоративном искусстве Молдавии» и статья С. Ерлашовой «О ювелирном деле закавказских и среднеазиатских республик» (заметки с выставки) не выпадают из этого раздела сборника, но по сути своей представляют типично журнальные статьи информационного типа. Второй раздел сборника «Художник и производство» посвящен различным проблемам художественной промышленности — стекольной, моделировке одежды и мебельной. Но если в первой и последней статьях разбираются частные вопросы, то В. Крючкова в своей публикации «Декоративное искусство и моделирование одежды», написанной чрезвычайно эмоционально, с пафосом и увлеченностью, порою с некоторыми передержками, но со знанием дела, подымается до больших обобщений. Пожалуй, впервые автору удалось четко и ясно проследить и связать процессы моделирования одежды с движением стиля и развитием самого декоративного искусства.

Судя по заголовку «Мебель-75 и художественный образ жилого интерьера», статья А. Сикачева должна была представлять особый интерес, поскольку «художественный образ» жилого интерьера во многом остается неясным. К сожалению автор не ответил на поставленный им самим вопрос. Статья свелась к оценке бытовой мебели, представленной на III всесоюзный конкурс, который внес не так уж много нового, за исключением некоего объекта предметной среды под названием МЕБАР (мебель-архитектура). Упомянутый МЕБАР, не виденный мною в натуре, но воспроизведенный на фотографии, в лучшем случае вызывает двойственное чувство — интерес к идее и легкий испуг, в особенности при визуальной несовместимости обычной мебели (стол, стулья) и хаотического скопления всяческих полок, выступов, поставленных под углом плоскостей и т. д. Такой МЕБАР синтезирует худшие качества современной стандартной мебели — холодность, безликость, ого243ленную конструктивность, сверхрациональность.

Одним из интереснейших разделов сборника представляется последний — «Теория и практика». Не связанный каноническими рамками предыдущих тематических разделов, он легко и свободно вмещает самые различные материалы, которые по своему характеру наиболее органичны и естественны именно для сборника. Здесь хотелось бы отметить своеобразную и интересную статью В. Глазычева «Искусство убеждать» о проблемах агитационно-массового искусства, все шире входящего в наш быт самыми разными своими ипостасями, а также работу Л. Крамаренко «Предмет, пластика, пространство», впервые, пожалуй, обобщившей весьма солидный период поисков, находок, утрат и достижений московских керамистов, работающих в скульптурно-изобразительной керамике. Более традиционна статья Т. Стриженова «Гобелен сегодня», построенная по обычной, добротной схеме искусствоведческих статей с традиционным анализом, обобщениями, выводом о существовании целого ряда республиканских школ гобелена, их принципиальными отличиями.

Замыкает этот раздел парадоксальная, не очень ясная по своей установке, странная в отдельных положениях, но весьма своеобразная и даже экстравагантная статья О. В. Хадыки «Форма и ее имя», в основу которой положены рассуждения о взаимозависимости архитектурных форм и словесных понятий, приложимых к ней. Обычно статьи такого рода вызывают двоякую оценку. Одни читатели сходу отвергают их как «бред», другие находят их интересными, поскольку сами изивы человеческой мысли вызывают интерес и даже восхищение. В данном случае появление статьи «Форма и ее имя» мне представляется вполне оправданным, так же, как и появление очерков-портретов, посвященных творчеству таких мастеров, как Р. Шавердян, Б. Смирнов и Р. Яшвили, хотя они и дублируют аналогичные материалы журнала «ДИ СССР». Зато совершенно неуместна для таких изданий хроника художественной жизни, поскольку к моменту выхода сборника она автоматически устаревает, как минимум, на два года.

По тем же причинам неоправдан и такой раздел, как фотопанорама — воспроизведение новых произведений. К тому же сразу возникают и другие недоуменные вопросы. Являются ли они образцами профессионального или самодеятельного творчества? Что это лучшие произведения декоративного искусства 1975 года? Судя по художественному качеству вещей, это не так, и подбор их весьма случаен. Вообще принципы иллюстрирования сборника пока еще неясны. Однако несмотря на отдельные недостатки, на незавершенность поисков специфики этого издания, в целом сборник дает представление о таком сложном явлении нашей культуры, как декоративное искусство на современном этапе своего развития и, в частности, в 1975 г.

*Г. Бочаров*

* Советское декоративное искусство-75. Сост. Н. Степанян. М., «Советский художник», 1976.




Мы учимся сегодня все более внимательному отношению к истории, осмыслению того, что те или иные периоды или стили отнюдь не только подготавливали наше время, но говорили своим собственным языком, который еще нужно постигнуть. И именно к постижению этого очень сложного языка ведет нас книга Юрия Герчука «Живые вещи» *, посвященная истории русского натюрморта, вернее — изображения вещей в русской живописи последних столетий.

В истории русского искусства XVIII—XX веков натюрморт — далеко не ведущая художественная тема. У нас была, пожалуй, только одна серьезная полоса — начало XX века, когда натюрморты выходили на живописную авансцену. В другие же времена это были скорее мотивы, звучащие «под сурдинку» и заглушаемые в XVIII — первой половине XIX века портретами, а во второй половине столетия — исторической и жанровой картиной или пейзажем. И однако Ю. Я. Герчук оказался прав, предложив вниманию читателя эту, в сущности, боковую струю в истории отечественного искусства. Каждый из описанных в книге периодов, воспринятый сквозь призму изображения вещи в картинах или натюрмортах, заново осветился с неожиданной художественной стороны. Благодаря любовному вниманию автора к многим, часто мало известным произведениям, важнейшие эпохи в развитии русского искусства кажутся и колоритнее и разнообразнее, а сама эта боковая линия прочерчивается и живо и отчетливо.

В особенности удались исследователю разделы XVIII — первой половины XIX века. Здесь, по-видимому, зерно его настоящего личного увлечения. Он настолько воодушевленно воспроизводит художественную атмосферу этих картин, что читателю кажется,

* *Ю. Я. Герчук.* Живые вещи. М., «Советский художник», 1977.

рецензии

что он вплотную их видел или даже держал в руках. Ю. Я. Герчук показывает, как изменялось в бытовом обиходе само понимание окружающих вещей. Он ведет нас от Петровской эпохи, когда «вместе с новыми людьми и порядками в страну хлынули и небывалые, непривычные вещи», к временам более поздним, когда эти вещи становились и обжитыми и своими, «с наивной гордостью выставляемые напоказ». Если для натюрмортов, в частности для «обманок», XVIII века характерно любование отдельными предметами, то в интерьерах первой половины XIX столетия вещи воспринимаются как часть бытового обихода, и обаяние таких картин как «Отражение в зеркале» или «Кабинет в Островках» Г. Сороки именно в том, что предметы в них неотделимы от тонко опоэтизированного быта.

Другой очень удавшийся раздел посвящен натюрморту начала XX века. Здесь автором двигало уже не ощутимое ностальгическое чувство, как на предыдущих страницах, но, наоборот, как бы темперамент современника, ибо искусство начала столетия — это формирование нашего собственного восприятия предметного мира, гораздо более усложненного и ассоциативного. В натюрмортах конца XIX — начала XX века предметы как раз все более порывают с бытовым обиходом или средой, совершая эволюцию, как бы обратную той, какая вела от XVIII к XIX веку. То это чуть экзотичная роскошь «Драпировки на стуле» М. Врубеля, то театральные композиции А. Головина, Н. Сапунова, С. Судейкина. У П. Кузнецова или М. Сарьяна предметы — как будто знаки стихии Востока, тех (непохожих на наши) таинственных стран, куда во след за Гогеном, совершали паломничества наши художники. А у Шагала как будто расшатываются и окружающие человека пространства и масштабы. Вещи в них — «колдовские, разрушившие свои земные связи ради каких-то иных — тайных, мистических».

Ю. Я. Герчук показывает, как, уходя от видимости предметов, от их привычных бытовых взаимоотношений, художники ищут более широких определений как бы предметности вообще, а иногда и тех творческих усилий, которые затрачивала природа, создавая окружающий нас мир вещей, или живописец, воссоздавая его на своем холсте. Особенно это присуще «Бубновому валету», очень выпукло и свежо охарактеризованному автором. Вместе с тем, контрасты эпох не исключают у автора и ощущения художественной традиции. Так, изменчивую «границу между вещью и ее отражением в искусстве» исследуют у Ю. Я. Герчука и Ф. Толстой в «Пейзаже под папиросной бумагой», и Кончаловский в натюрморте «Сухие краски», а соотношение геометрических фигур в натюрморте-обманке А. Мордвинова вызывает у него ассоциации с построениями будущих супрематистов. Важнее, однако, понимание непрерывности многостороннего развития человеческого мироощущения, необычайно ярко выражающегося в его отношении к вещам и очень полно развернутого в книге. Бытовой предмет «согретый теплотой повседневного общения с людьми, позволяет прикоснуться к их жизни более осязательно и интимно... терпеливая вещь нередко долговечнее человека, у нее иные отношения со временем с вечностью...» Бытовая вещь «оказывается столь же художественно неисчерпаемой, как и сам породивший ее человеческий мир».

В книге, по-моему, нехватает характеристики изображения вещей в портретах XVIII — первой половины XIX века. Почему столовая посуда в картине А. Корзухина «В монастырской гостинице» имеет право на внимание автора, а цветочные горшки П. А. Демидова на портрете Д. Левицкого этого права не имеют? Отчего туалеты актрисы у Ю. Пименова заслуживают сочувственного упоминания, а наряды Нелидовой или Борщевой не заслуживают? Было бы интересно сравнить значение предметных аксессуаров в парадных портретах XVIII века, Брюллова, а с другой стороны,— Серова и Сомова. Это дало бы возможность определить немаловажные грани в исторических изменениях предмета-атрибута, а в сопоставлении с чувственной полнотой предметной среды в портретах XVIII века можно было бы яснее понять особенности живописного самоощущения скромных натюрмортистов той же эпохи, идущих от иных живописных традиций.

Однако такую главу легко дописать для второго издания книги. Интерес читателя к тому, о чем пишет на ее страницах Ю. Я. Герчук, поистине неисчерпаем. Излишне упоминать (ибо этим теперь никого не удивишь), что книга, хорошо к тому же изданная полиграфически, мгновенно исчезла с магазинных прилавков, и количество людей, которым она не досталась, несоизмеримо с числом тех, кому посчастливилось ее приобрести.

*Глеб Поспелов*

## Вышли из печати

**Канцедикас А. Искусство и ремесло. (К вопросу о природе народного искусства). М., «Изобразительное искусство», 1977. (НИИ художественной промышленности).**
Посвятив свою книгу рассмотрению синкретичности народного искусства в различных ее аспектах, автор стремился ввести читателя в широкую и сложную проблематику исследований народного искусства, облегчить его понимание.

**Карклинь Г. Александра Бриедис. М., «Изобразительное искусство». 1977.**
Книга рассказывает о жизни и творчестве выдающегося скульптора Александры Бриедис, народного художника СССР, члена-корреспондента Академии художеств СССР, автора многих монументальных, декоративных памятников и произведений мелкой пластики.

## Пропаганда монументальной пропаганды

Планом монументальной пропаганды изначально намечалась широкая популяризация революционного монументального искусства, его произведений и их общественных функций — через периодику, специальные издания, кинохронику, лекционную работу и т. д. Так, в 1919 г. отдел печати Моссовета издавал специальную серию биографических брошюр под общим заголовком «Кому пролетариат ставит памятники». Брошюры иллюстрировались изображениями подготовленных в качестве памятников статуй и бюстов Разина, Робеспьера, Халтурина, Салтыкова-Щедрина, Бетховена и др. Всего вышло 17 брошюр.

К первой годовщине Октябрьской революции издательская подсекция Секции изобразительных искусств Моссовета (точнее — его Отдела народного просвещения) издала «свыше миллиона открыток с репродукциями: 1) памятников деятелям революции, социализма, искусства, науки и литературы; 2) эскизов мемориальной доски в честь погибших в Октябре борцов и 3) архитектурных сооружений во славу Октябрьской революции». («Искусство», 1918, № 6 (10), с. 18).

Весь набор открыток включал 41 изображение.

Из них на тридцати одной представлены 30 портретных памятников монументальной пропаганды (на двух открытках напечатаны фрагменты одного и того же памятника Скрябину).

30 памятников — цифра, видимо, не случайная: она фигурировала во многих документах предоктябрьских дней 1918 года. Именно такое число памятников (из 62, заказанных московским скульпторам в середине августа) руководители ИЗО Наркомпроса обещали завершить к Октябрьской годовщине. И как показывают фотографии на открытках, это было выполнено. Правда в некоторых случаях показаны еще не готовые к установке памятники (например, эскиз памятника Бакунину), но, с другой стороны, серией открыток не отражены несомненно завершенные к Октябрьской годовщине памятники Гейне, Верхарну, Дантону и др.

Вторая серия изображений — 5 открыток — показывает конкурсные проекты мемориальной доски в память похороненных у Кремлевской стены героев Октябрьской революции (из семи проектов открытки не зафиксировали проект И. Нивинского и второй вариант проекта А. Гюрджана).

На открытках третьей серии — тоже 5 изображений — представлены все проекты самого первого в советское время архитектурного конкурса: на монумент Свободы для Советской площади, на месте снесенного тогда памятника Скобелеву.

На обороте каждой открытки — название объекта и фамилия его автора, а также две даты «старого стиля»: «25 окт. 1917 г.— 25 окт. 1918 г.». При изображении портретных памятников добавлена еще совсем коротенькая характеристика человека, которому памятник ставится.

Несмотря на более чем миллионный тираж (видимо, по 25 тыс. для каждого изображения), в наше время такие открытки — большая редкость, а полный их комплект — редкость исключительная. Полным набором этих открыток обладал, например, историк монументальной пропаганды М. Л. Нейман, и гордился этим.

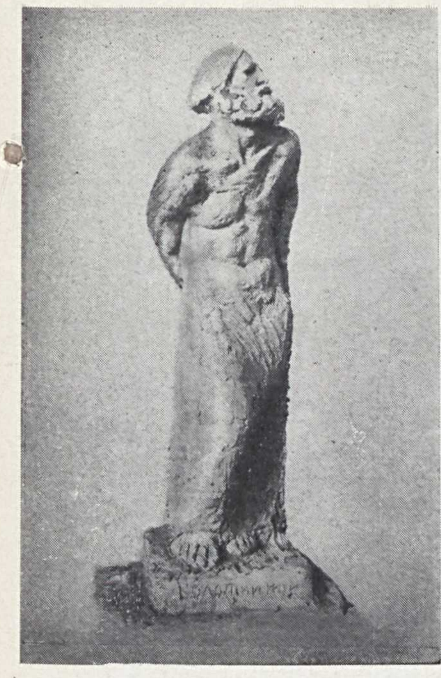
Такой же набор имеется сейчас в коллекции известного московского филокартиста полковника М. С. Забоченя. На некоторых открытках этого комплекта (в тех случаях, где в текстах, напечатанных на обороте, допущены фактические ошибки) сделаны поправки рукой архитектора Н. Д. Виноградова, одного из организаторов работ по монументальной пропаганде. Открытки из коллекции М. С. Забоченя демонстрируются на выставках, используются исследователями; они же репродуцированы в данном номере журнала.

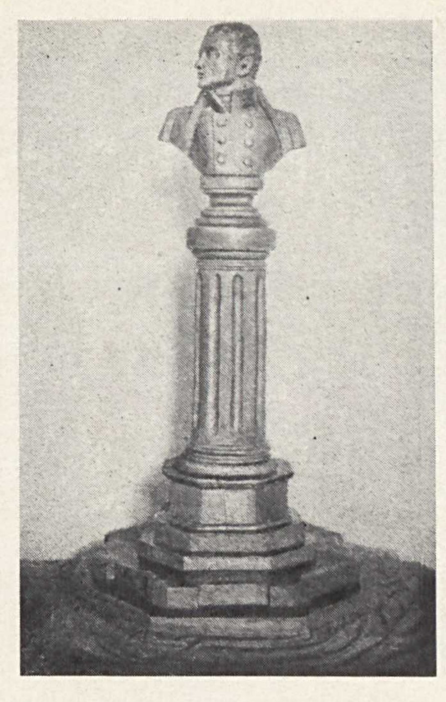
Открытки дают важную и многообразную информацию по истории раннего периода советского искусства. 18 из 30 портретных памятников остались не установленными и известны только по этим изображениям.

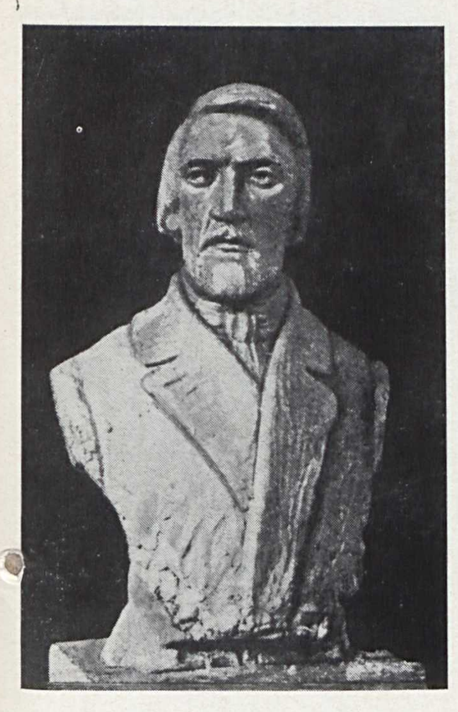
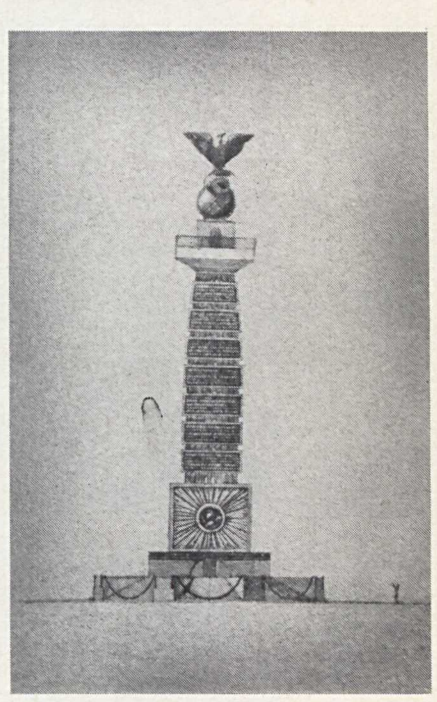
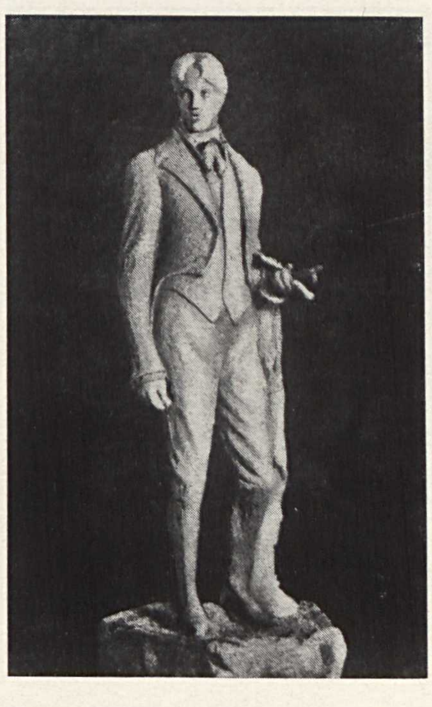
Открытки демонстрируют характер работ московских скульпторов, сложившийся ко времени революции. Среди авторов встречаются малоизвестные в наше время имена: А. Блажеевич, С. Страж, Хаджи-Дуван, Б. Лавров, С. Юрьевич, А. Кудинов, Ю. Русецкая, И. Фомин, Л. Радугина, С. Смирнов и ряд других. Объясняют открытки и некоторые конкретные факты. Например, напечатанный на одной из них бюст Радищева, работы М. Оленина-Лезеровича, оказался в свое время «ненужным», так как в качестве памятника Радищеву был поставлен присланный из Петрограда бюст работы Л. Шервуда. Две открытки показывают фрагменты памятника Скрябину: он проектировался в виде невысокой колонны с портретным медальоном композитора на стволе и фигурой играющего на лире Орфея, венчающей колонну. Это пока единственная публикация скульптурного произведения Б. Терновца — в те годы активно и успешно участвовавшего в монументальной пропаганде, а позднее ставшего известным искусствоведом. Три репродуцированных объекта (статуя Никитина, бюсты Белинского и Добролюбова) отсутствуют в списке 62 памятников, заказанных Московскому союзу скульпторов-художников. Это свидетельствует о том, что памятники проектировались не только на основе одного единовременного коллективного заказа.

Издание брошюр и открыток с произведениями революционного монументального искусства — пример мероприятий общественной популяризации монументальной пропаганды.

*А. С.*










Серия открыток, изданная секцией **ИЗО Моссовета в 1918 году**

**На стр. 47. Первый ряд**
Болотников. Скульпт. С. В. Кельцов; Жан Жорес. Скульпт. З. Н. Страж; Пестель. Скульпт. Хаджи-Дуван; Салтыков-Щедрин. Скульпт. А. Н. Златовратский.

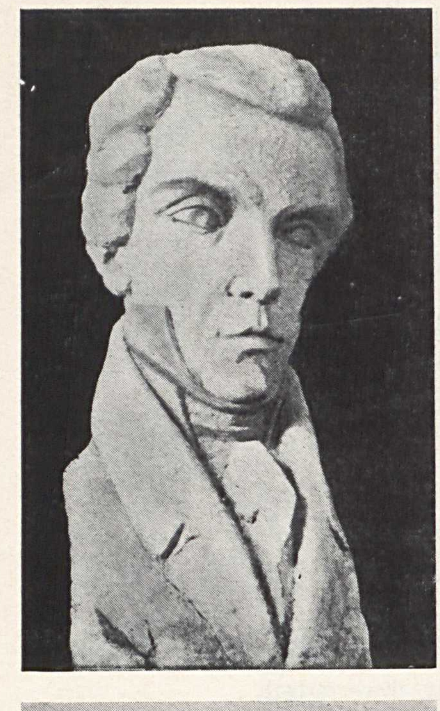
**Второй ряд**
Белинский. Скульпт. А. П. Чернышов; Проект памятника Свободы на Советской площади в Москве. Архит. Н. А. Васильев; Кипренский. Скульпт. Ю. Н. Русецкая; Скрябин. Скульпт. Б. Н. Терновец.

**Третий ряд**
Эскиз мемориальной доски на Красной площади в Москве. Скульпт. С. Т. Коненков; Бакунин. Скульпт. Б. Д. Королев; Спартак. Скульпт. М. Н. Страховская; Козловский. Скульпт. Фомин

**На стр. 48. Первый ряд**
Рылеев. Скульпт. О. М. Мануйлова; Проект мемориальной доски на Красной площади в Москве. Работа В. А. Бабичева; Врубель. Скульпт. А. М. Гюрджан; Римский-Корсаков. Скульпт. Л. Н. Радугина.

**Второй ряд**
Памятник Свободы на Советской площади в Москве. Архит. Д. Н. Осипов; Радищев. Скульпт. М. Н. Оленин; проект памятника Свободы на Советской площади в Москве. Архит. Н. А. Всеволожский; Ж.-Ж. Руссо. Скульпт. А. А. Мануйлов.

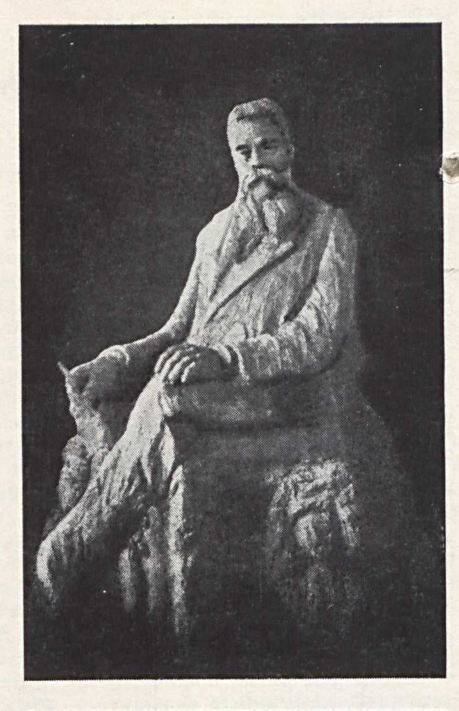
**Третий ряд**
Проект памятника Свободы на Советской площади в Москве. Архит. Н. В. Докучаев; Фигура Орфея к памятнику Скрябину. Скульпт. Б. Н. Терновец; Бетховен. Скульпт. С. Ф. Смирнов; Эскиз мемориальной доски на Красной площади в Москве. Скульпт. С. А. Мезенцев.

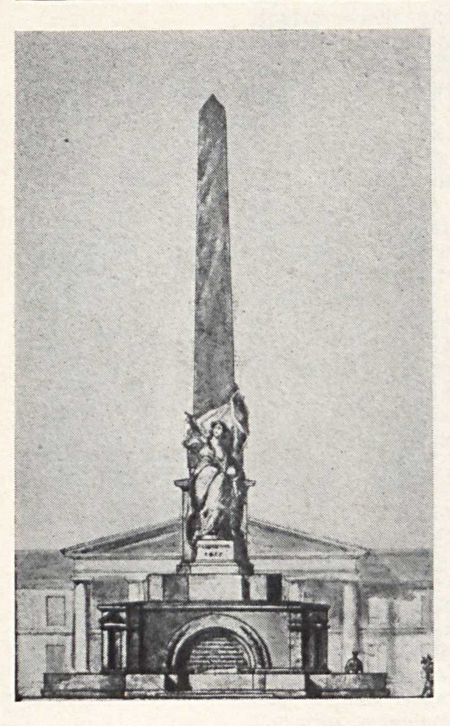




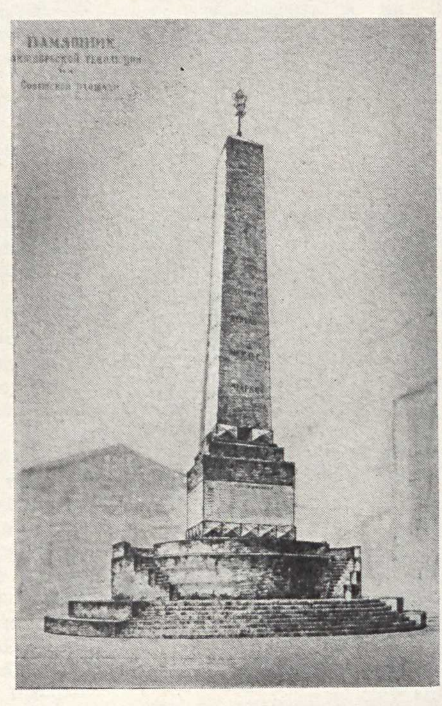


ВРУБЕЛЬ

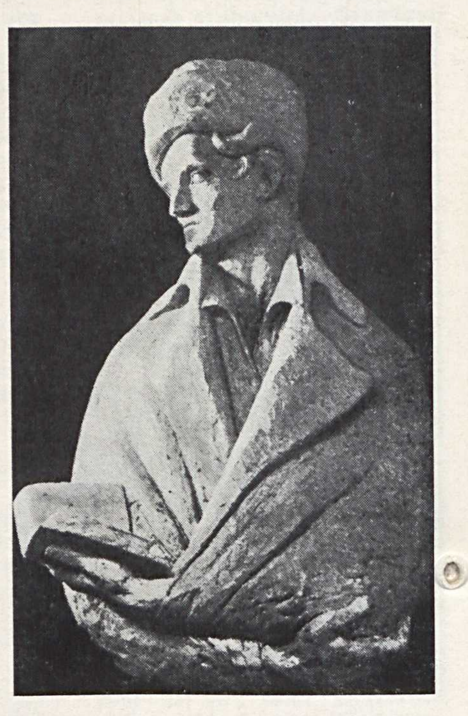


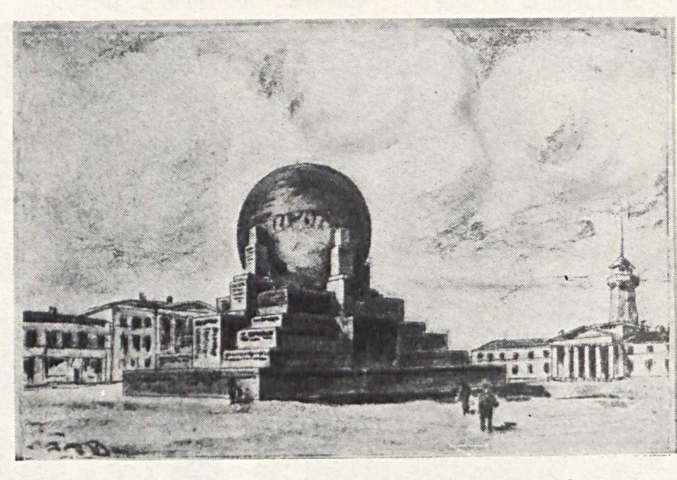






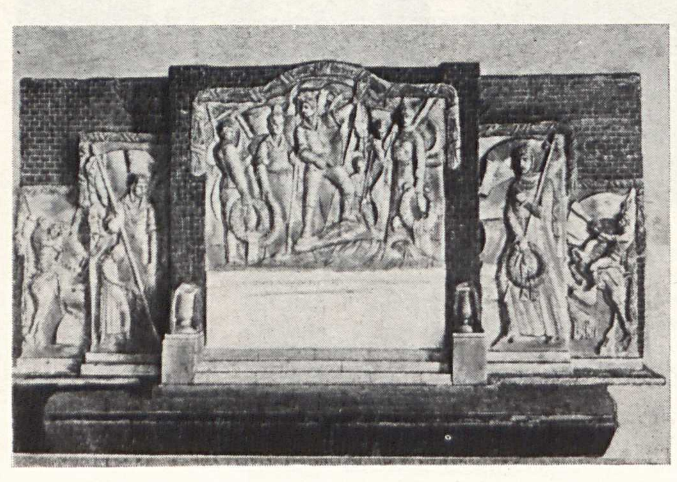
ПАМЯТНИК











# Декоративное искусство СССР

**журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна**

**Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 5(246). 1978**
**Основан в 1957 году**

**В номере:**





На обложке:
*И. Литовченко*
Декоративная стела.
Металл. Чернобль.
1978

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
*Сдано в набор 9.III.1978 г.*
А-11600 от 11.IV. 1978 г.
*Бумага мелованная*
*Формат 70×108 1/8*
*Бумажных листов 3*
*Учетно-издательских листов 9,498*
*Условных печатных листов 8,4*
*Печатных листов 6*
*Зак. 3670. Тираж 34.000*
*Цена 1 р. 20 к.*
*Индекс 70240*
*Московская типография № 5*
*«Союзполиграфпрома» при*
*Государственном комитете*
*Совета Министров СССР*
*по делам издательств,*
*полиграфии и книжной*
*торговли, Москва,*
*Мало-Московская, 21*

## Только факты

**Москва.** Произведения, посвященные Вооруженным Силам СССР, вошли в экспозицию всесоюзной выставки «60 героических лет», которая открылась в Центральном выставочном зале столицы. Выставка организована Союзом художников СССР, Министерством культуры СССР и Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского Флота. Более полутора тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, плакатного, монументального и декоративно-прикладного искусства рассказали о героическом пути Советской Армии, преемственности и живой связи поколений воинов нашей страны. Особое место в экспозиции занимал образ В. И. Ленина — создателя Красной Армии. Эпиграфом к выставке взяты ленинские слова, сказанные им в 1918 году и подтвержденные всей героической историей Советского государства: «...Революция лишь тогда что-нибудь стоит, если она умеет защищаться...»

*

По инициативе Тюменского обкома партии большая группа московских живописцев, скульпторов, графиков вместе с мастерами изобразительного искусства Тюмени работала над произведениями, посвященными нови этого края. Результатом их совместного труда стала выставка «Земля Тюменская», открывшаяся в залах Дома художника на Кузнецком мосту, 11. Ее участники — 120 мастеров Москвы и Тюмени. Наряду с живописцами, скульпторами, графиками свои работы на выставку представили народные тобольские мастера — резчики по кости. Изобразительная летопись Тюменского края захватывала своим жанровым и колористическим богатством, давала возможность почувствовать грандиозность ее великих строек.

*

В Центральном музее В. И. Ленина открылась выставка работ военных художников Студии имени М. Б. Грекова, посвященная 60-летию Вооруженных Сил СССР. Ее открывали работы зачинателей батального жанра в советском изобразительном искусстве — А. Герасимова, Н. Самокиша, П. Соколова-Скаля. Среди 45 работ — живописные полотна, скульптуры, графические произведения, посвященные рождению Советской Армии, роли В. И. Ленина в ее создании. Экспозиция рассказала о великом подвиге советского воина, совершенном в боях за Советскую власть и социалистическое Отечество в годы гражданской и Великой Отечественной войн, о сегодняшнем дне Советских Вооруженных Сил, стоящих на страже мирного созидательного труда нашего народа.

*

17 февраля в помещении Советского комитета ветеранов войны открылась выставка киноплаката. Яркие листы известных художников-плакатистов, долгие годы работающих в области пропаганды киноискусства, рассказали о фильмах, посвященных военно-патриотической теме. На выставке были работы и молодых художников. Многие участники юбилейной экспозиции, приуроченной к 60-летию Вооруженных Сил СССР,— ветераны Великой Отечественной войны, чей боевой путь отмечен орденами и медалями.

*

Свидетельством крепнущих творческих связей между художниками СССР и ГДР стала выставка «Пути борьбы» в залах Академии художеств СССР (Кропоткинская, 21), посвященная 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Она организована Министерствами культуры СССР и ГДР, Академией художеств СССР и Академией искусств ГДР (Берлин). Выставка «Пути борьбы» уже демонстрировалась в столице ГДР с 9 ноября по 26 декабря минувшего года. На ней было представлено около 300 работ свыше ста художников. Объединив работы мастеров разных поколений, обе академии представили на выставку произведения живописи, скульптуры, графики, несущие в себе пафос революционной и антифашистской борьбы, утверждение высоких и гуманистических идеалов мира социализма.

*

Фотовыставка «Женщина и мир» открылась в Комитете советских женщин. На стендах — лучшие из 600 работ, присланных на международный фотоконкурс, который проводился Комитетом советских женщин и газетой «Известия» в 1976—1977 годах. Болгария, Венгрия, ГДР, Куба, Польша, Румыния, Чехословакия, Ангола, Индия — вот далеко не полный перечень стран, фотожурналисты и фотолюбители которых приняли участие в конкурсе. На страницах «Известий» было опубликовано более 65 конкурсных работ; они составили фотоэкспозицию, посвященную итогам смотра.

Состоялось награждение победителей фотоконкурса. Первой премией отмечены венгерская журналистка Ирена Ач и фотокорреспондент из Смоленска Валерий Ковалев.

*

Необычная экспозиция открылась в Центральном Доме работников искусств. Рядом с произведениями живописи, графики, скульптуры соседствовали композиции ткацкого и набивного рисунка (в проектах и материале), а также композиции костюма и обуви. Это были работы студентов факультета прикладного искусства Московского текстильного института. Свыше 150 экспонатов рассказали об учебном процессе, творческих поисках и разработках, осуществляемых под руководством опытных преподавателей. На стендах — рисунки и живописные работы, образцы текстильных изделий и тканей, созданных студентами и внедренных в производство.

*

Выставка работ архитектора из ФРГ Фрайя Отто прошла в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева. Работы одного из ведущих современных зодчих отличало многообразие инженерных решений.

*

Завершился смотр-конкурс лучших работ в области архитектуры за минувшие пять лет. Всего рассмотрено 250 работ. Проекты и макеты градостроительного конкурса в этот раз представлены не были: стены Центрального Дома архитектора в Москве украсили только фотографии, снятые с натуры,— все здания уже вписались в площади и улицы городов и поселков.

*

**Ленинград.** На площади Победы был открыт Памятный зал монумента героическим защитникам Ленинграда. Памятник создавали народный художник СССР, лауреат Ленинской премии М. К. Аникушин, народные архитекторы СССР С. Б. Сперанский и В. А. Каменский, каменщики, чеканщики, строители. В его сооружении участвовали десятки тысяч горожан.

Выставочные витрины хранят реликвии фронта и тыла. Оружие, документы, одежда, предметы блокадного быта и знаменитой «дороги жизни», и ставший легендарным хлеб — «125 грамм с огнем и кровью пополам». По фризу зала, площадью в 1200 квадратных метров, установлено 900 светильников — по числу блокадных дней. Сухие щелчки метронома пробуждают в памяти часы воздушных тревог и артиллерийских обстрелов. Под сенью знамен — гигантские бронзовые листы: летопись 900-дневной героической блокады Ленинграда. День за днем. Хроника. Только факты.

Монументальные мозаики — «1941 год» и «Победа» — украшают торцовые стены. Их создали молодые художники Никита Фомин, Сергей Репин и Иван Уралов из творческой мастерской монументальной живописи Академии художеств СССР, руководимой народным художником СССР А. А. Мыльниковым.

*

В музее истории Ленинграда открылась выставка «Художники города — фронту». Здесь были представлены в основном графические произведения, почти все они выполнены в 1941—1945 годах. Это плакаты, портреты наших воинов, жанровые зарисовки. Среди работ — литографии А. Пахомова и Ю. Непринцева, эскизы С. Юдовина, рисунки Р. Рочевской, Н. Дормидонтова, А. Никольского, живописные циклы М. Бобышева и М. Платунова.

*

В Эрмитаже состоялась научная конференция, посвященная 400-летию со дня рождения Петера Пауля Рубенса. В программе конференции, которую открыл вступительным словом академик Б. Б. Пиотровский, были сообщения искусствоведов М. Я. Варшавской, С. Н. Всеволожской, И. В. Линник, Ю. И. Кузнецова, О. Я. Неверова об исторических предпосылках искусства великого фламандского живописца, об истории создания некоторых его картин, о влиянии Рубенса на творчество других художников, о новых, ранее неизвестных и недавно обнаруженных атрибуциях рисунков Рубенса. Вместе с советскими исследователями в работе конференции принял участие директор Дрезденской картинной галереи А. Мейер-Менштелл, который рассказал об одном раннем произведении Рубенса, хранящемся в Дрезденской галерее. В залах Эрмитажа была открыта выставка произведений Рубенса из собрания музея, приуроченная к юбилею художника.

*

**Баку.** В Государственном музее азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства открылась персональная выставка народного художника Азербайджанской ССР, лауреата Государственной премии СССР Лятифа Керимова, посвященная его 70-летию. В экспозиции представлено более 300 экспонатов, раскрывающих деятельность автора во всех областях декоративно-прикладного искусства.

*

**Бухара.** В канун 60-летия Вооруженных Сил СССР в центре древней Бухары был открыт памятник воинам, павшим в годы Великой Отечественной войны. Авторы памятника скульпторы П. Асеев и В. Ручьин, архитекторы Л. Левин и Н. Шарипов.

*

**Варшава.** В залах Национального музея Варшавы открылась в феврале выставка «Братство по оружию», посвященная 60-й годовщине Вооруженных Сил СССР. Представленные на ней фотографии военных лет запечатлели эпизоды совместных сражений польских и советских воинов с фашистскими захватчиками на фронтах второй мировой войны. Кадры фотографий сегодняшних дней повествуют о жизни воинов Советской Армии и Войска Польского, стоящих на страже завоеваний социализма.

*

**Лондон.** С большим успехом прошла в английской столице выставка советских книг по искусству. Она организована в соответствии с советско-английским соглашением о культурном сотрудничестве. С выставкой познакомились также жители Кембриджа, Ливерпуля и других английских городов.

*

**Гарвард.** В Гарвардском университете США установлена мемориальная плита, посвященная выдающемуся американскому коммунисту, революционеру, писателю Джону Риду. Эта мемориальная плита — дар СССР.

*

**Нью-Йорк.** Большой популярностью у жителей Нью-Йорка пользовалась выставка детского рисунка Украины, организованная совместно с Нью-Йоркским музеем имени Рериха и Украинским Обществом дружбы и культурной связи с зарубежными странами. На выставке было представлено 160 работ украинских детей в возрасте от 5 до 14 лет. «Посетители выставки, среди которых много американских школьников, не перестают восхищаться творчеством советских детей, рисунки которых отмечены богатой фантазией и богатством красок»,— заявила директор музея З. Фосдик.

Индекс 70240. Цена 1 руб. 20 коп.